

चाँक, जौनपुर
उत्तर प्रदेश

मूल्य ३)
तीन रुपये

मुद्रक—

लक्ष्मीचन्द गुप्त
राष्ट्रभाषा मुद्रणालय,
लखनऊ, बाराणसी-४

परिपद-ग्रन्थनालाक' इस द्वितीय प्रकारानकी पठनीय सामग्रीसे पाठकोंको आनन्द आया और उनको ज्ञान भी हुआ, ऐसा अनुभव हम इसलिये कर रहे हैं कि प्रथम संस्करण शीघ्र ही समाप्त हो गया था; किन्तु इसके साथ ही हमारे कुछ मित्रोंने यह भी सुझाव दिया कि पुस्तक यदि अच्छे कागजपर छापकर कम दाम रखा जाय तो छात्रोंका बड़ा लाभ होगा, वे इसे बड़ी सरलतासे खरीद सकेंगे। कितने ही छात्र अर्थोभायके कारण यही उपयोगी पुस्तक होनेपर भी खरीदनेसे वंचित रह सकते हैं। यह सुझाव मुझे मान्य हो गया, इसी बातको ध्यानमें रखते हुए मैंने कुछ निबंध कम करके यह संस्करण निकाला है।

चार निबन्ध कम कर दिए गए हैं 'तुलसीकी भाषा—एक वैज्ञानिक दृष्टि'—श्रीदेवकीनन्दन श्रीवास्तव कृत, 'शून्य'पर गम्भीर अध्ययन प्रस्तुत किए गए भी डा० त्रिलोकी नारायण दीक्षित कृत, 'न्याकरणमें स्फोटवाद' प्रो० श्रीवदरीप्रसाद घाजपेयी कृत और 'मौंसीकी रानी' श्रीविनयकुमार गुप्त कृत। ये निबन्ध भी अपना विशेष महत्व रखते हैं और उच्चस्तरके छात्रोंके लिए बड़े ही उपयोगी भी हैं, किन्तु चाहते हुए भी पुस्तककी आकार वृद्धिके कारण नहीं दिए जा रहे हैं। इन निबंधोंका संग्रह अलगसे निकालनेकी बात सोच रहा हूँ, क्योंकि उपकोटिके ज्ञानवर्द्धक ये निबन्ध उपर्युक्त विद्वानोंकी महती कृपाके कारण ही मुझे उपलब्ध हो सके हैं। सच बात तो यह है कि यदि इनका भी अलगसे हमने प्रकाशन किया, तो ये निबन्ध भी हमारे प्रकाशनके

स्तरोभयनके कारण होंगे, अतः इस समय हमारी कठिनाई-को ध्यानमें रखकर पाठकगण क्षमा करेंगे ।

अधैतनिक सम्पादक 'कमलेश'जी तथा उन सभी विद्वानोंका मैं हृदयसे कृतज्ञ हूँ, जिनकी श्रेष्ठ रचनाएँ इस पुस्तकमें छपी हैं एवं दूसरी जो छपनेके लिए हमारे पास सुरक्षित पड़ी हैं ।

अन्तमें मैं राष्ट्र-भाषा मुद्रणालय, लहरतारा धाराणसीके अधीक्षक श्रीलक्ष्मीचन्द्र गुप्तजीको इसलिए धन्यवाद देना चाहता हूँ, जो उन्होंने ठीक समयपर और यड़ी ही तत्परतासे शुद्ध तथा स्वच्छ छापनेका सच्चे हृदयसे प्रयत्न किया है और जो मैं इनके कार्योंसे संतुष्ट हूँ ।

हिन्दी साहित्य-सृजन-परिषद् }
चौक, जौनपुर

—सत्यदेव चतुर्वेदी

विषय-सूची

क्रम	विषय	लेखक	पृष्ठ
१—	भारतीयकाव्य-मत (प्राचार्य श्रीमन्ददुलारे वाजपेयी)		६
२—	भारतीय नाटककी ऐतिहासिक पृष्ठभूमि (प्रो० श्रीशिवधर सिंह)		२०
३—	हिन्दीमें गोतिकाल्यका विकास (डा० श्रीमगीरय मिश्र)		४४
४—	रहस्यवाद-छायावाद (प्रो० श्रीविनयमोहन शर्मा)		६२
५—	छायावादका शास्त्रीय परीक्षण (प्रो० श्रीभीपाल सिंह 'क्षेम')		७२
६—	साहित्य और सहज भाषा (श्रीहंशकुमार तिवारी)		८६
७—	यथार्थ और प्रतीक (श्रीबिरिजामोहन गौड़ 'कमलेश')		१०८
८—	आधुनिक हिन्दी-साहित्यमें प्रबन्ध-काव्य (प्रो० श्रीरामचन्द्रतिवारी)		१२२
९—	साहित्य एवं परिस्थिति (श्रीवत्सदेव चतुर्वेदी)		१५१

1

..

साहित्य-परीक्षा

१—भारतीय काव्य-भत

भारतीय साहित्य-शास्त्र का समय निरूपण करना सहज कार्य नहीं है। भारतीय विद्वानों ने अपने सम्बन्ध में इतनी थोड़ी चर्चा की है कि उसके आधार पर उनकी जीवनी पर कुछ भी प्रकाश डालना कठिन हो जाता है। उन विद्वानों के लिखे हुए ग्रन्थ आज अपने मूलरूप में प्राप्त नहीं हैं, उनमें बाद के लोगों ने काफी प्रक्षिप्त अंश जोड़ दिए हैं। यही कारण है कि जब हम वर्तमानरूपमें किसी ग्रन्थके समय पर विचार करने लगते हैं, तब हमें प्रक्षिप्त अंश के कारण वह ग्रन्थ काफी बाद का लिखा शायत होता है। किसी ग्रन्थके कौनसे अंश अधिक प्राचीन हैं और कौनसे कम, यह निर्णय करना आसान नहीं होता। हमारे देश में ऐसी प्रथा भी रही है, जिसमें ग्रन्थों का मूल-स्वरूप मरिचिन नहीं रह पाया। प्राचीन हस्त-लिखित प्रतियों का भी पूरा-पूरा खोप नहीं हो पाया है; और बहुत से ग्रन्थ नष्ट भी हो गये हैं। ऐसी अवस्थामें भारतीय साहित्य-शास्त्रका पूरा विकासक्रम उपस्थित करना अत्यन्त दुर्लभ कार्य है। ग्रन्थों तथा उनके लेखकोंका समय निरूपण करना भी कठिन है। विद्वानोंने अपनी शोषों द्वारा अभी तक जो सामग्री प्रस्तुत की है, हम उसीका उपयोग कर सकते हैं और जब तक नवीन शोष द्वारा नई सामग्री प्रस्तुत नहीं की जाती, तब तक हमें उसीसे काम चलाना होगा।

भारतीय काव्य-शास्त्रका प्रारम्भिक युग प्रायः उन्हीं शताब्दियों में रहा होगा, जिन शताब्दियोंमें काव्यात्मक रचनाओंका आरम्भ हुआ या। भारत के सर्वप्रथम ग्रन्थ वेदोंमें काव्यकी बड़ी ही सजीव एवं सुन्दर सृष्टियाँ प्राप्त होती हैं। वेदोंके पश्चात् दो अन्यतम महाकवियों द्वारा लिखे गये दो काव्यो—रामायण और महाभारत—का समय आता है। यैत्रों के के सम्बन्धमें विद्वान् एकमत नहीं हैं; किन्तु इस बातसे समी

वे ईसापूर्व एक हजार वर्षके पीछे की रचना नहीं हैं। रामायण और महा-
भारतकी तिथियाँ भी ईसापूर्व छठी और चौथी शताब्दी प्रायः स्वीकारकी
गई हैं। यदि इन ग्रन्थोंका यह लेखन-काल हम सही मान लें, तो सन्देह नहीं
कि इसी समयके लगभग साहित्य-सम्बन्धी विवेचनाका कार्य भी आरम्भ हो
गया होगा। हमारे महाकाव्योंमें काव्यके सभी अंशोंकी ऐसी सुन्दर परम्परा
पाई जाती है कि साहित्य-शास्त्रकारों द्वारा इस परम्पराका उपयोग न किया
जाना बड़े आश्चर्यकी बात होगी। पाणिनिके व्याकरणसे इस बातका आभास
मिलता है कि उस समय तक उपमा आदि अलंकारोंका नामकरण हो चुका
था तथा काव्यके विभिन्न स्वरूपों पर चर्चाएँ चल रही थीं। इसके पश्चात्
ही हमें भरत मुनि प्रणीत 'नाट्यशास्त्र' नामक ग्रन्थ मिलता है, जो अन्य
सामग्रीके अभावमें साहित्य-विवेचनाका पहला ग्रन्थ भी माना जा सकता है।
भरत मुनिने अपने नाट्य-शास्त्रमें जिन नाट्य समीक्षकोंका उल्लेख किया है,
उनकी कृतियाँ उपलब्ध नहीं हैं। इसमें सन्देह नहीं कि भरत मुनिके समय
तक काव्य इतना विकसित हो चुका था, कि उसकी समीक्षाके लिए प्रभु
सामग्री प्रस्तुत थी।

भरत मुनिके समयके सम्बन्धमें अभीतक कोई मत स्थिर नहीं हो पाया
है। भारतीय विद्वान् उनके नाट्यशास्त्रको ईसापूर्व दूसरी शताब्दीका ग्रन्थ
मानते हैं, यद्यपि ग्रन्थके कुछ भाग बहुत पीछेके भी हैं। वर्तमान रूपमें नाट्य-
शास्त्र अनेक शैलियोंमें (सूत्र, कारिका तथा माध्यके रूपमें) प्राप्त होता है।
श्लोकोंके साथ कहीं-कहीं गद्य अंश भी जुड़े हुए हैं। इससे यह अनुमान
किया जा सकता है कि वर्तमान रूपमें प्रस्तुत ग्रन्थका कुछ अंश मूल हो ईसा-
पूर्व दूसरी शताब्दीका हो, किन्तु मूल रचना इससे भी पहिले की रही होगी।
भरत मुनिकी देवताओंका नाट्याचार्य कहा जाना हमारे इस कथनकी पुष्टि
करता है। सम्भव है कि उनकी मूल कृतिके आधार पर वर्तमान नाट्यशास्त्र
का निर्माण किया गया हो।

यद्यपि भरत मुनिने मुख्यतः नाटकके अंशों-उपांगों आदिकी ही चर्चाकी
है, किन्तु उनके नाट्यशास्त्रमें कुछ प्रकरण ऐसे भी हैं, जिनमें साहित्य-
विद्वान्ताका विवेचन है। विशेषतः नाट्यशास्त्रके छठे और सातवें प्रकरणोंमें

रस और उसके अवयवोंका विवेचन किया गया है और सोलहवें प्रकरणमें अलंकारोंकी चर्चाकी गई है। अठारहवें प्रकरणमें रूपकोंके दस विभाग और बीसवें प्रकरणमें नाटकीय कृतियोंका उल्लेख है। उपर्युक्त प्रकरण सैद्धान्तिक विवेचनाकी दृष्टिसे अधिक उपयोगी है। इनमें छठों, सातवों एवं सोलहवों प्रकरण अधिक महत्त्वपूर्ण हैं।

रसके विवेचनमें भरतका प्रसिद्ध वाक्य 'विभावानुभाव व्यभिचारि संयोगात् रस निर्यातिः' बड़े महत्त्वका है। अलंकारोंकी परिगणना करते हुए भरत मुनिने उपमा, रूपक, यमक और दोषको ही अलंकार माना है। इससे यही प्रतीत होता है कि उस समय तक अलंकारोंका निरूपण प्रारम्भिक अवस्थामें ही था।

नाट्यशास्त्रके उपर्युक्त अध्यायोंको यदि भरत मुनिकी मौलिक कृति माना जाय, तो यह स्पष्ट है कि सिद्धान्त रूपमें रसका निरूपण ईसाकी कमसे कम दो शताब्दी पूर्व हो चुका था तथा साहित्यके अन्य अंगोंपर भी चर्चा होनी प्रारम्भ हो चुकी थी।

भरत मुनिके पश्चात् कई शताब्दियों तक किसी प्रसिद्ध साहित्य-समीक्षक द्वारा प्रणीत कोई ग्रन्थ उपलब्ध नहीं होता। बादके कुछ लेखकों द्वारा यद्यपि कुछ नामोंका उल्लेख अक्षर्य मिलता है, किन्तु ग्रन्थोंके अभावमें केवल कुछ नामोंके ही आधार पर इस बातका निर्णय नहीं किया जा सकता कि इन शताब्दियोंमें साहित्यिक विवेचना किस क्रमसे आगे बढ़ी। भरत मुनिके बहुत बाद ईसाकी पाँचवीं-छठी शताब्दीमें पहुँचने पर ही हमें भामह, दण्डी आदिके नाम मुनिके मिलते हैं।

अलंकार मतः—दण्डी और भामह दोनों ही अलंकार मतेके अनुयायी थे। रसके स्वरूप और उपशेषसे वे भली-भाँति परिचित थे, किन्तु सम्भवतः वे रसकी, काव्यकी आत्मा माननेको तैयार न थे। महाकाव्यके लक्षण निरूपित करते हुए भामहने यह आक्षेप निर्देश किया है कि महाकाव्यमें विभिन्न रसोंका प्रयोग किया जाना चाहिए, परन्तु रसोंका इससे अधिक महत्त्व करारविन् मान्य न था। काव्यकी आत्मा वे अलंकार या कल्पना आदिके ही मानते थे। उन्होंने अलंकार शब्दका प्रयोग काव्य-सौन्दर्यके अर्थमें किया है।

स्वभावोक्ति और वक्रोक्ति शब्दों द्वारा उन्होंने काव्यके स्वरूपको स्पष्ट करने की चेष्टा की है। उनका मत था कि अलंकारके मूलमें वक्रोक्ति रहा करता है। वक्रोक्तिसे उनका तात्पर्य काव्यात्मक अभिव्यञ्जनासे था। अतः यानिःसंकोच कहा जा सकता है कि इन आचार्योंने काव्यमें अभिव्यञ्जनाके सौन्दर्यको ही प्रमुखता दी थी। उनके मतानुसार काव्यका सौन्दर्य इतिवृत्ति या साधारण वस्तु कथनमें नहीं होता। वक्रोक्ति का मत है कि वक्रोक्ति ही किसी रचनाको काव्यके गुणोंसे अलंकृत करनेमें समर्थ है। केवल साधारण कथन (स्वभावोक्ति) तथा विवरण ही काव्य नहीं है। इन आचार्योंने अलंकारकी सीमाके अन्तर्गत रसोक्तों को भी सम्मिलित करनेका प्रयत्न किया है। दोनों आचार्योंने कुछ अलंकारों की उद्भावनाकी, जिनके अन्तर्गत रसकी सत्ता भी सम्मिलित हो गई। रसवत् एवं प्रेयस अलंकारोंकी उद्भावना रसको अलंकारके अन्तर्गत लानेके लिए ही की गई जान पड़ती है।

अलंकार शब्द का दूसरा अर्थ कल्पना द्वारा समाहित रूप या अर्थ-सम्बन्धी चमत्कार है। मामह के मतानुसार ऐसे अलंकारों की संख्या द्वितीय थी। इन स्पष्ट अलंकारों का वर्गीकरण किसी स्पष्ट-प्रणाली से नहीं किया गया है। समयानुक्रम से इनकी संख्या किस प्रकार बढ़ती गयी, इसका कुछ आभास हमें मामह के विवरणों में प्राप्त होता है। परन्तु अलंकारों के विभाजन का कोई वैज्ञानिक प्रयास इन आचार्यों ने नहीं किया। इसका कारण कदाचित् यह था कि वे कल्पना-व्यापार से समुत्पन्न रूप-सृष्टि को ही अलंकार मानते थे।

काव्यालंकार नामक काव्यशास्त्रके प्रसिद्ध ग्रन्थमें मामहने अलंकारको काव्यकी आत्मा कहा है। उसके अनुसार अलंकार यह है, जिससे काव्यमें सौन्दर्य की सत्ता प्रतिष्ठित होती है। 'सौन्दर्यमलंकारः' द्वारा यह अनुमान किया जा सकता है कि मामहने अलंकार शब्दका प्रयोग काव्य-सौन्दर्यके व्यापक अर्थमें किया है। उस समय तक गुण और अलंकारका भेद प्रस्फुटित नहीं हुआ था और मामहके अनुसार गुणोंका समावेश भी अलंकारोंके ही अन्तर्गत होता था। आगे आनेवाले आचार्योंने गुण और अलंकारका पृथक्करण किया और उनकी विभाजक रेखा इस प्रकार प्रस्थापित की कि गुण

काव्यको काव्यत्व प्रदान करते हैं और अलंकार काव्यत्वकी शोभा-वृद्धिके साधन हैं। दूसरे शब्दोंमें गुणको उन्होंने काव्यका अन्तरंग उपादान एवं अलंकारको बहिरंग उपादान माना; परन्तु मामहने इस प्रकारका कोई भेद नहीं किया। उसकी अलंकार-व्याख्याके अन्तर्गत काव्यत्वके प्रतिष्ठापक तथा शोभा वर्धक दोनों ही उपकरण अलंकारके अन्तर्गत आ जाते हैं। 'शौन्दर्य-मलंकारः' की पूरी व्यापकता उनके निर्देशोंमें पाई जाती है।

मामहने काव्यको अभिव्यक्तिकी प्रणाली भी माना है। उसकी दृष्टिमें समस्त अलंकारोंके मूलमें वक्रोक्ति या विलक्षणताका तत्व रहता है। काव्यमें अलंकारकी शौन्दर्य स्थानिक मानना अलंकारोंका निर्माण करनेवाली कलरता की सत्ताकी ही प्रतिष्ठा करना कहा जायगा। यह काव्यका अन्तरंग या निर्माणपक्ष है। उसका बहिरंग स्वरूप मामहके वक्रोक्ति-निरूपणमें दिखाई देता है। वक्रोक्तिमें ही काव्यत्व है और वक्रोक्ति ही अलंकारके मूलमें है, मामहका यह विचार था। वक्रोक्तिसे भिन्न काव्यशैलीकी स्वभावोक्ति कहा गया है, किन्तु मामहने स्वभावोक्तिमें काव्यत्व नहीं माना। आगे चलकर समयानुसार वक्रोक्ति और स्वभावोक्ति-सम्बन्धी विचारोंमें परिवर्तन हुए और वक्रोक्ति एक अलंकार मात्र रह गया। उसकी व्यापकता समाप्त हो गई। स्वभावोक्ति भी एक अलंकारके अतिरिक्त कुछ नहीं रहा। अलंकार सम्प्रदायके प्रवर्तक आचार्य मामहने कथनकी प्रणाली अथवा अभिव्यञ्जना प्रकारकी वक्रोक्ति नामकरण कर एवं समस्त अलंकारोंके मूलमें वक्रोक्तिका निर्देशकर काव्यके बाह्यांगोंकी विशेषतापर इमारा ध्यान आकृष्ट किया था। आचार्यवर्योंने भी उसका कई रूपोंमें अनुमोदन किया है, मामहके विन्नीत बरहो अतिशयोक्ति-की समस्त अलंकारोंका मूल मानते थे; किन्तु इस सम्बन्धमें दोनों आचार्योंके विद्वान्त अधिक भिन्न नहीं हैं। गुण सम्प्रदाय की पृथक्ता आगे चलकर आचार्य वामनने निरूपित की। इस दृष्टिसे गुणके आधारपर प्रतिष्ठित रीति-सम्प्रदाय भी अलंकार सम्प्रदायका ही एक अंग माना जा सकता है।

ऊपरके विवरणसे यह स्पष्ट है कि प्रारम्भिक आचार्योंने अलंकार की व्यापक व्याख्या की थी और उसके अन्तर्गत वक्रोक्ति रीति और गुण नामक तत्वोंको समाहित कर लिया था। यही नहीं आचार्य मामहने रसको भी पृथक्-

तत्त्व न मानकर उसे अलंकारके अन्तर्गत ग्रहण किया था। स्वतः प्रेयस एवं उर्जस्वित अलंकारोंके अन्तर्गत सभी प्रमुख रस सन्निविष्ट हो गए थे। आचार्य दण्डीने क्रांति नामक गुणको सभी रसोंकी समाहित सत्ताका स्वरूप दे दिया था और स्वयं गुण की सत्ता अलंकारोंसे अभिन्न होनेके कारण आचार्य दण्डीका यह उपक्रम अलंकार सम्प्रदायको विशद बनानेमें ही सहायक हुआ।

यदि अलंकार मतका विकास और परिपोषण भामह द्वारा स्थिर प्रणाली पर होता रहता, तो यह असम्भव न था कि अलंकार सिद्धान्त की गणना एक स्वतंत्र सिद्धान्तके रूपमें होती; किन्तु संस्कृत साहित्यके ऐद्वान्तिक विकासका क्रम इसके विपरीत मार्गपर चला। समयके परिवर्तनके साथ गुणकी सत्ता अलंकारसे पृथक् कर दी गई, एवं रीतिका भी एक स्वतंत्र सम्प्रदाय बना। वक्रोक्तिकी स्थिति भी अपने मौलिक रूपमें स्थिर न बनी रह सकी। कहीं तो वह केवल मात्र अलंकार ही बना रहा और कहीं 'वक्रोक्तिः काव्यः जीवितम्' कहकर उसे काव्यकी आत्माके पदपर प्रस्थापित किया गया। रस भी बहुत समय तक अलङ्कारकी शाखा बनकर न रह सका। एक स्थिति ऐसी आई, जब उसे काव्यकी आत्माका गौरवशाली पद प्राप्त हुआ। ध्वनि सम्प्रदायके आविर्भावसे रसके प्रसारको पूरी सहायता मिली। अलङ्कार सम्प्रदायका उत्कर्ष स्थिर न रह सका और उसके समस्त उपकरण उसके अन्तर्गत बने न रह सके, जिसका अनिवार्य परिणाम यह हुआ कि स्वतः अलङ्कार सम्प्रदाय अपनी स्वतंत्रता एवं आत्मनिर्भरताको खोड़कर कमी रीति, कमी रस और कभी वक्रोक्ति सम्प्रदायका अङ्गमात्र बन गया।

‘रीति’मत—रीति-सम्प्रदायका सर्वप्रथम विस्थापन करनेवाले वामन नामक आचार्य हुए, जिन्होंने ‘रीतिरात्मा काव्यस्य’ की उद्घोषणा की। रीति-से वामनका अभिप्राय पद-रचनाकी विशेषतासे था। उन्होंने गौड़ी, पाञ्चाली और वैदर्भी—इन तीन रीतियोंको प्रतिष्ठित किया। इन नामोंके विशेष प्रान्त-सूचक होनेपर भी उनका स्वरूप स्वतन्त्र रूपसे निर्धारित किया गया है, जिनमें प्रान्तोंका कोई महत्व नहीं है। सम्भव है, उन प्रान्तोंकी सामान्य प्रकृति इन रीतियोंके अनुसार काव्य रचना करनेकी हो, परन्तु साहित्यिक मतके रूपमें ये रीतियाँ प्रान्तीय सीमामें बद्ध नहीं हैं।

गौड़ी रीतिसे वामनका प्रयोजन ऐसी समासबहुला पदावलीसे है, जिसमें ओजगुणकी व्यञ्जना स्वभावतः होती है। ऐसी पदावलीमें स्वभावतः कृत्रिमता रहेगी एवं उसमें शब्दालङ्कारोंका बाहुल्य होगा। फिर भी काव्यकी एक स्वतंत्र परिपाटीके रूपमें गौड़ी रीतिकी अग्रा स्वतंत्र अस्तित्व है।

वैदर्भी रीतिमें गौड़ी रीतिकी भाँति लम्बी-लम्बी सामासिक पदावली नहीं रहती, फिर भी समासोंका नितान्त अभाव नहीं होता है। प्रसाद गुण की इसमें प्रधानता रहती है। कालिदासकी रचना वैदर्भी रीतिकी सुन्दर उदाहरण है।

क्रमशः रीतियोंकी संख्या बढ़ती गई और परवर्ती लेखकोंने इस रीतियों तकका नामोल्लेख किया है; किन्तु आचार्य मम्मटके प्रसिद्ध ग्रन्थ 'काव्य-प्रकाश' में जिसका निर्माण इसवी शताब्दीके आरम्भसुद्धा था, उपर्युक्त तीन ही रीतियोंका उल्लेख है। ऐसा ज्ञात होता है कि रीतिकी काव्यकी आरम्भ माननेवाले आचार्य वामनने संस्कृत-काव्य-साहित्यकी रीतियोंको नए-नए नामोंसे अभिहित करना चाहा होगा। यही कारण है कि रीतियों की संख्या बढ़ने लगी; पर पीछे के आचार्यों ने रीतिकी संख्या कम करनेका उद्योग किया और रीति तथा गुणोंकी संयुक्तकर दिया।

रीतिका प्रारम्भिक अर्थ या पद रचना—इसी पद-रचनाके गुणों पर रीति-सम्प्रदायका विवेचन अवलम्बित है। आगे चलकर काव्य-गुणों का पर्य-वसान रीति-सम्प्रदायके अन्तर्गत किया जाने लगा और काव्य-दोष-सम्प्रदायकी सम्प्रदायका भी रीति-सम्प्रदायमें ही पर्यवसान हो गया। आरम्भमें दोषके अभाव-को ही गुण माननेकी प्रवृत्ति थी, परन्तु क्रमशः गुणोंकी स्वतन्त्र सत्ता स्थिर हो गयी। केवल दोषोंका अभाव ही गुण नहीं है, बल्कि गुण काव्य-रचनाका आधारभूत तत्त्व है। यह नवीन प्रतिष्ठा रीति-सम्प्रदायके अन्तर्गत हुई। इस सम्प्रदायके आचार्योंने गुण और दोषके सर्वोंका विशद विवेचन किया। गुणोंकी संख्या प्रारम्भमें दस थी, ~~.....~~ वह बीस हो गयी; किन्तु आगे चलकर यह संख्या स्थिर ~~.....~~ ने माधुर्य, ओज और प्रसाद ये ही तीन ~~.....~~ संख्या भी भिन्न-
समय तक रस-सम्प्र-

दायका भी प्रयत्न प्रचलन हो चुका था, अतएव रीति-सिद्धांतके संस्थापकोंने रसको भी गुणोंके अन्तर्गत स्थान दे दिया ।

ऐसा प्रतीत होता है कि अलंकार और रीति-सम्प्रदायके बीच किसी समय बड़ी स्पर्धा रही होगी । यही कारण है कि कुछ आचार्योंने अलंकारोंके अन्तर्गत गुणोंको सम्मिलित करनेका प्रयत्न किया । गुण और अलंकारके पारस्परिक महत्वपर उस समय काफी विवाद हो रहे थे । यह कहा जा सकता है कि ईस्वी सन् ६०० से ७०० तक १०० वर्षोंके अन्तर्गत रीति-सम्प्रदाय भारतीय साहित्य-समीक्षाका प्रमुख आधार बना हुआ था । गुण और दोषकी व्यापक प्रतिष्ठा हो जानेसे रीति-सम्प्रदायको बड़ा बल मिला और गुण सहित तथा दोषरहित रचनाओंका आदर्श पदावली ही रीति मतके अनुसार काव्यकी आत्मा बन गई । किन्तु रीतिकी यह सत्ता अधिक समय तक स्थिर न रह सकी । कालान्तरमें काव्यसमीक्षकोंको यह अनुभव होने लगा कि रीति या पद-रचना अन्ततः काव्यका बहिर्गम ही है और केवल इसे ही कसौटी बना लेनेसे काव्यात्माकी पूरी परख नहीं हो सकेगी । कमशः गुण-दोष और अलंकारकी विवेचना रीतिसे स्वतन्त्र आधारपर होने लगी, जिसका परिणाम हुआ कि रीति सम्प्रदायकी शक्ति घट चली और अन्तमें उसे रस-सिद्धांतकी एक शाखाके रूपमें परिणित होना पड़ा । केवल रीति मतकी यह अन्तिम परिणति नहीं हुई, बल्कि अन्य साहित्यिक मत भी रस-सिद्धांतके अन्तर्गत विलीन होने लगे । आचार्य मम्मटके समयमें रस-सिद्धांतकी मान्यता सर्व-व्याप्त हो गई । आचार्य मम्मटने रस और प्वनिका ऐसा सुन्दर पुट-पाक पैदा किया कि बादके समस्त काव्य-समीक्षकोंको मान्य सिद्ध हुआ, प्वनि और रस-सम्प्रदायके सम्बन्ध विकासकी समझनेके लिये हमें आनन्दवर्द्धन से लेकर अभिनवगुप्त और मम्मट तकके काव्य-चिन्तनका अनुशीलन करना होगा ।

‘गुण’मत्र—रीति-सम्प्रदायमें ॥ सम्बद्ध गुण सम्प्रदायका आविर्भाव भी संस्कृत साहित्य धर्मशास्त्रोंमें हुआ था । प्रत्येक रीति कुछ गुणोंसे संयुक्त हुआ करता है । जिस आचार्योंने रीति तथा गुणका तुल्यत्व ईगते उल्लेख किया है, किन्तु गुणका काव्य-रीतिसे सम्बन्ध सभी ने स्वीकार किया है ।

आगे चलकर इस धारणामें भी परिवर्तन हुआ और गुणका सम्बन्ध रीतिसे न रहकर काव्यकी आत्मा रखसे जोड़ा गया। अम्मटने इस बातका उल्लेख किया है कि गुण काव्यकी आत्मा रखसे सम्बन्ध रखते हैं और उसीके सहायक और परिपोषक होते हैं। ऐसा प्रतीत होता है कि आरम्भमें गुण-सम्प्रदाय रीति सम्प्रदायसे आविर्भूत हुआ था। रीतिकी काव्यकी आत्मा माननेवाले आचार्योंने ही रीति और गुणोंका सम्बन्ध निर्धारित किया था; परन्तु क्रमशः रीतिकी प्रमुखता कम होनेसे गुणोंका सम्बन्ध रीतिसे छूटकर रसोंसे जुड़ गया, और इस अवस्थामें गुणोंके साथ ही काव्य दोषोंका भी निरूपण किया गया। इस प्रकार गुण व दोष एक पृथक् सम्प्रदाय बनकर रस-सम्प्रदायके अंग रूपमें प्रतिष्ठित हुआ। गुणों तथा दोषोंके पारस्परिक सम्बन्धमें भी क्रमशः परिवर्तन होते गये। दोषोंका क्षेत्र पद, वाक्य, अर्थ, अलङ्कार और रस तक व्यापक हो गया। पद-दोष, अर्थ-दोष, रस-दोष आदि की सर्वा साहित्यिक ग्रन्थोंमें विस्तारके साथ की जाने लगी।

गुणों की संख्या भिन्न-भिन्न आचार्यों ने भिन्न-भिन्न मानी है। अोज, माधुर्य और प्रसाद तीन मुख्य गुण हैं। अोज गुण गौड़ीके साथ, माधुर्य पाञ्चालीके साथ और प्रसाद वैदर्भी रीतिके साथ संयुक्त किया गया। कतिपय आचार्योंने गुणोंकी संख्या दस मानी है।

गुण सम्प्रदायकी आरम्भिक अवस्थामें गुण और अलङ्कारका अन्तर भी स्पष्ट नहीं हो पाता था और इन दोनोंकी सत्ता एक दूसरेसे मिली हुई थी। आचार्य धामनने सर्वप्रथम गुण और अलङ्कारोंका पृथक्करण किया और इन दोनोंका स्वरूप निर्धारित किया। जिस प्रकार आरम्भमें गुणोंके अभावकी ही दोष माननेकी प्रवृत्ति थी, उसी प्रकार दोषके अभावमें गुण माननेकी प्रवृत्ति भी पाई जाती है। समय व्यतीत होनेपर गुण व दोष स्वतन्त्र रूपमें प्रतिष्ठित हुआ।

काव्य-साहित्यका अध्ययन करनेवाले आचार्योंकी एक भेखी काव्यगुण व काव्यदोषोंको लेकर प्रतिष्ठित हुई। सम्भवतः इस सम्प्रदायके मूलमें कोई सैद्धान्तिक प्रक्रिया उठनी नहीं थी, जितनी वास्तविक काव्यके अनुशीलनकी प्रक्रिया थी। भिन्न रचनाकारोंके ग्रन्थोंको लक्ष्य बनाकर गुण व दोषोंका

निरूपण किया जाता था। जैसा कहा जा चुका है, आरंभमें श्रोत्र, प्रसाद, माधुर्य केवल तीन ही गुण थे; किन्तु क्रमशः उनकी संख्या दस हो गई। आरंभमें गुणोंके अभावको ही दोष माननेकी प्रवृत्ति थी; परन्तु क्रमशः दोष-दर्शन एक स्वतन्त्र साहित्यिक मत बन गया। दोषोंकी संख्या बढ़ते-बढ़ते ऐक्यो तक पहुँच गई। कतिपय आचार्योंने गुण व दोषको ही काव्यका मूल तत्त्व मान लिया। इन आचार्योंकी यह मान्यता एकदम निर्यस्त नहीं है, क्योंकि वास्तविक रचनाका अनुशीलन करते हुए जिन गुणों व दोषोंका अनुभव पण्डितोंने किया और उस अनुभवके आधारपर ही जिन गुणों और दोषोंका निरूपण किया गया, उन्हें आधार रहित कैसे कहा जा सकता है। गुण व दोष मतका रीति तथा अलङ्कार सम्प्रदायोंसे कर कैसा सम्बन्ध और पारस्परिक, आदान-प्रदानके सिद्धान्तके अनुसार ये विभिन्न सम्प्रदाय किस क्रमसे समन्वित होते गए, यह भारतीय साहित्य-शास्त्रके इतिहासका एक शोधनीय विषय है।

वक्रोक्ति मत—वक्रोक्तिको काव्यकी आत्मा या मुख्य स्वरूप माननेका उपक्रम कई पूर्ववर्ती आचार्योंने किया था; किन्तु पृथक् सम्प्रदायके रूपमें उसका उदय दसवीं शताब्दीके पश्चात् हुआ। इसके उद्भावक कुन्तक नामक आचार्य थे, जिनका ग्रंथ 'वक्रोक्ति-जीवित' है। प्रत्येक अलङ्कारके मूलमें वक्रोक्ति रहा करती है। यह वक्रोक्तिकी व्यापक व्याख्या थी; परन्तु आचार्य कुन्तकने इससे भी आगे बढ़कर निर्देश किया कि वक्रोक्ति ही काव्यकी आत्मा है—वक्रोक्तिकी परिभाषा उन्होंने 'विदग्धमंगी मणिति' अर्थात् चतुर अथवा चमत्कारपूर्ण रचना कहकर की है। विदग्धतामें रमणीयताका भाव निहित रहता है। इस प्रकार रमणीय उक्ति अथवा वक्रोक्तिको काव्यकी संज्ञा देनेके पश्चात् आचार्य कुन्तकने वक्रोक्तिका विस्तार काव्यके समस्त स्वरूपका स्पर्श करते हुए किया है। वर्ण-विन्यास वक्रतासे लेकर रस-वक्रता और महाकाव्य-वक्रता तक वक्रोक्तिकी सीमा उन्होंने निर्धारित की। ऐसा प्रतीत होता है कि अमिव्यञ्जना की रोचकताको ही कुन्तकने वक्रोक्तिकी संज्ञा दी है और रसको भी वक्रोक्तिका ही एक स्वरूप माना है। उन्होंने वक्रोक्तिके क्रमशः चार भेद किए—वर्ण-विन्यास, पद्य, वाक्य और प्रक-

रस अथवा प्रबन्ध समझता । इनके अन्तर्गत अलङ्कार तथा रस-वक्रता भी सम्मिलित हैं ।

ध्वनि मत—भारतीय साहित्य-समीक्षामें ध्वनि सम्प्रदायका विशेष महत्व है । नाटकोंमें रसका साथ तो स्वीकार कर लिया गया था, पर काव्यके ध्वनि अङ्गोंके लिए इसकी स्वीकृति नहीं हो पायी थी । यह कार्य व्यञ्जना अथवा ध्वनि-सम्प्रदाय द्वारा उत्पन्न हुआ । ध्वनिके सिद्धान्तानुसार काव्यमें जो कुछ शान्दिक रूपसे उल्लेख किया जाता है, वही उसका अन्तिम प्रयोजन नहीं है, वरं काव्यका ध्वन्यार्थ अथवा व्यञ्जित अर्थ ही काव्यका मुख्य प्रयोजन होता है । केवल शब्दार्थ द्वारा विषयका ज्ञान कराना काव्यका इष्ट नहीं है । काव्य का लक्ष्य है—भावों और रसोंकी व्यञ्जना करना ।

ध्वनिके अन्तर्गत वस्तु, अलङ्कार और रस तीन ध्वनियाँ होती हैं । इन्हें रस-ध्वनि ही काव्यका जीवन है । इस प्रकार रस और ध्वनिका समन्वय स्थापित करके ध्वनिवाधियोंने अपने सिद्धान्तको परिपुष्ट किया । काव्य आत्मा रस ही स्वीकार किया गया, किन्तु रसको ध्वनि या व्यञ्जना द्वारा अनुभूतिका विषय बनानेकी बात कही गई । काव्यके शब्द प्रतीकों द्वारा रस के विशेष व्यापक तत्त्वका उद्भव होता है और सभी काव्यके पाठक रस अनुभूति कर सकते हैं ।

ध्वनि-सम्प्रदायने रस-सिद्धान्तका आधार लेकर अपनी प्रतिष्ठा कर ली, तथापि ध्वनि और रसमें अन्तर स्थापित करनेवाले मतोंकी कमी नहीं । इनमें से अधिकांश समीक्षक रस-सिद्धान्तके विरोधी नहीं थे; किन्तु ध्वनि के विरुद्ध थे । उनका कहना था कि काव्यके लिए ध्वनि नामके तत्त्व स्वीकार करना आवश्यक नहीं । काव्यकी आत्मा रस है, ध्वनि नहीं । समीक्षक न्याय अथवा तर्क-शास्त्रका आधार लेकर चले थे, इस कारण ये नैयिक सम्प्रदायके कहलाये । इनका मुख्य प्रयोजन ध्वनिवादका खण्डन करना था । इनके सम्मुख कोई रचनात्मक कार्यक्रम न था, इस कारण इस में अनुयायी साहित्य-समीक्षामें विशेष महत्व प्राप्त न कर सके ।

उपयुक्त सिद्धान्तों और मतोंके अतिरिक्त कुछ फुटकल मत और सम्प्रदाय भी भारतीय-साहित्य-मीमांसामें दिखाई देते हैं; किन्तु उनमें इतनी मौलिकता

लेकर आज तक नाट्य-चिन्तन अविच्छिन्न गतिसे प्रवहमाण रहा, जिसमेंसे घेनेकाही नाट्य कृतियाँ तथा सिंसेरी, किनटिलियन, कास्टेलवेटी, एवं मूने-लरेके सिद्धान्त विशेषतया उल्लेखयोग्य हैं। रोस्सपियरके समयसे नाटकका नानामुखीन विकास हुआ और आर० फ्रेकनो (डि कोर्स आर्ब इंगलिश स्टेज) नेन जानसन (एमो मेन आउट आर्ब हिल्ल ह्मर डिक्करीज), जान डार्वेन (प्रेफेस डु एन इवनिंग लव् ऐन एसे आन ड्रैगैटिक पोयजी तथा, प्रेफेस डु टायल्स ऐण्ड फेसिडा) मिल्टन (प्रेफेस डु सैमसन ऐग निस्टीज) डि क्रिन्ही (मिल्टन वर्रस साउदे ऐण्ड लैण्डार यियरी आर्ब लिटरेचर) जॉन्स एडिसन (स्पेक्टेटर) जानस रैम्बलर, कॉलरिग सोमरविन, स्टाल, हेगेल, रोपेनहाय्पर (द बलर्ड एज विल् ऐण्ड आइडिया) नीट्चे, मारिक् मैटरटिक्क, बर्गसो मेरेडिथ (यियरी आर्ब कामेडी), सर किनिथ सिड्नी ऐन अपालजी फ्रार प्जेस्ट्री टामस हान्स (लेवायचन), म्यूलियर (टाटफ्र), रोडवेस (प्रेफेस डु ह्मरिस्टस्), फोल्डिंग (टाम ओन्स) एकेन साइड (जेजस् आर्ब हमैजिनेशन), मिलियम हेजलिट् आन विट् ऐण्ड ह्मर) स्तौंदा (रेवीन एट रोस्सपीयर), टॉमस कार्लाइल (एसे आन रिस्टर), लै ह्पड विट् ऐण्ड ह्मर, ह्मरसन (सेटर्स ऐण्ड सोशल एण्ड) थर्पांडार लिप्स (कामिक ऐण्ड ह्मर) सर आर० हार्वड (प्रेफेस डु फ्रोर न्यूमेज़) आदि विन्तकोंने अपनी मीमांसाके बलसे योरनके नाटकका दिग्दिनदेश किया। भारतीय साहित्योत्कर्षके विषयमें प्रचारवृत्तिको बचाकर यदि देखा जाय, तो अश्वपौव, कालिदास, हर्ष, भवभूति, भास, शूद्रक और विशाखदत्तको छोड़ अन्य लेखक इस दिशामें अधिक सफलता पा सके हैं, ऐसा प्रतीत नहीं होता, और इन लेखकोंका मूल्याङ्कन करते समय भी कालिदासको छोड़ अन्योके विषयमें जो प्रशस्तिमान किया जाता है, उसमें मुख्य दृष्टिसे अधिक काम लिया जाता है, विवेकसे कम। नाटकके शास्त्र पक्षमें भी भरत, अभिनव गुप्त, धनञ्जय, रामचन्द्र-गुणचन्द्र, विश्वनाथ आदि न्यूनसंख्यक विचारकोंने ही योगदान किया है, और उन्होने भी नाटकके रूप पक्ष पर अधिक कहा है, तत्त्वपक्ष पर बहुत कम। कुल मिलाकर यह कहा जा सकता है कि भारतीय प्रतिभाने दर्शन-साहित्यकी रचनामें जितनी सफलता प्राप्त की

है, काव्य-साहित्यकी रचनामें उतनी नहीं, और उसमें भी कवितापद्यमें जितना उत्कर्ष दिखाया है, नाटकपद्यमें उससे भी कम। ऐसा क्यों ?

इसके लिए दो बातोंकी जानकारी आवश्यक है—तत्कालीन समाजका सांस्कृतिक, आर्थिक, राजनीतिक आदि नानापक्षीय इतिहास और नाटकका अपना निजी इतिहास। पर दोनों इतिहासोंका सर्वथा अभाव भारतीय नाटकके विद्यार्थीके मार्गका सबसे अधिक दुरतिक्रम प्रत्यक्ष है। भगवान् बुद्धके पहलेका वृत्त अविश्वसनीय अनुमानोंका इन्द्रजाल मात्र है, और उनके समयसे लेकर मौर्यकाल तकका राजनीतिक घटनाक्रम तो किसी प्रकार मिल जाता है, पर नानापक्षीय इतिहास अपनी पूर्णतामें अद्यावधि अनुपलब्ध ही है। जो थोड़ेसे प्रयास इस दिशामें हुए भी हैं, उनमें गणेशोंकी दृष्टि अनाविष्ट नहीं रह सकी है, उदाहरणतः भीमसेनके विद्यालंकारने मौर्य-साम्राज्यमें ब्रिटिश पार्लियामेन्ट और कैबिनेट जैसी आधुनिक प्रणालियोंकी सत्ता दिखाई है; स्वर्गीय काशीप्रसाद जायसवालके प्रयासोंमें बैरिस्टरी अधिक है, निष्पक्ष विद्वान्की शोषदृष्टि कम, यही कारण है कि उन्होंने हिन्दू पॉलिटीमें 'समा' और 'समिति' शब्दोंके साथ अन्याय तो किया ही है, प्राचीन गण-रन्ध्रोंमें उन्होंने बालकोंकी छान्दोग्योपासनाकी वैसी ही कुत्सित प्रवृत्ति देखी है, जैसी प्राचीन यूनानके गदित मीन-जीवनमें प्रचलित थी, अश्वकारपुगों पर भी उनकी ख्यानाएँ विवादास्पद हैं, स्मिथकी पूर्णग्रहमयी दुराग्रही विद्वत्तासे सभी विद्वान् परिचित हैं। किंबहुना, एतद्देशीय अभाव इतिहासके विघा-दिनोंसे द्रिग नहीं है।

पर सबसे अधिक अभाव है, भारतीय नाटकके अपने निजी इतिहास का। यह अक्षमय है कि अश्वमेध और मानके नाटक भारतीय माध्य-समयोंकी पहली देन हो। अभी यही निश्च होना सैय है कि भारतीय नाटकका जन्म और विकास किन परिस्थितियोंमें और किन उद्देश्योंकी सामने स्पष्ट हुआ। वास्तव नाटककी निर्मात्री मातृभारतियोंका प्रत्येक स्तर स्पष्ट है। परन्तु भारतीय नाटकके दिग्दर्शक ऐसी कोई बात निश्चयपूर्वक नहीं कही जा सकती।

भारतीय नाटकका उद्गम और विकास एक लम्बे खड़े विषादका

५ नाटककी ऐतिहासिक पृष्ठभूमि

कलाके समान चित्रोंके प्रति

प्रतिक्रिया के कारण नाटककी प्रकृति का रूप मानते हैं, स्टेनकोनो^२ का विश्वास है कि नाटककी प्रकृति का रूप ही भारतीय नाटक है, लेवी^३ संवाद सूत्रों को भारतीय नाटकका चमक समझते हैं, थोडर^४ हिलेब्रेड^५ तथा हटेल^६ को देवसदत्वप्रधान रहस्यभावनामें नाटकके बीज मिलते हैं, पिरोल^७ को कठपुतलियोंके नाचमें भारतीय नाटकका आदिरूप मिला, ल्यूडर्स^८ ने छाया नाटकोंके मूलसे भारतीय नाटकको निकाला है, कीथ^९ को श्रृंगारके उपलक्ष्यमें नाट्य-प्रदर्शनकी प्रथाको सम्भावना मिली, शौरसेनी प्राकृतिका अधिक प्रयोग होनेके कारण विष्टरनिल^{१०} को कृष्ण पूजा ही नाटककी प्रेरक शक्तिके रूपमें स्वीकृत हुई, और हरप्रसादशास्त्रीने^{११} इन्द्रधनुमहोत्सवको नाटकका आदिरूप माना। इन तर्क-वितर्कोंसे सम्बन्धित साक्ष्य और भी अधिक है, और भारतीय नाटकके स्वभाव-निर्णयके लिए उस सबका प्रचुर महत्व है। तथापि नाटकके उदयकालके पीछे कौन-सी सांस्कृतिक,

१. Ridgeway—Dramas and Dramatic Dances of Non-European Races [Cambridge, 1918] २. Sten konow:—Das Ind. Drama [Berlin 1920] ३. S. levi—Theatre indien [Paris. 1890] ४. L-von schroeder:—Mysterium und mimus im Rgveda, [Leipzig 1908]. ५. A-Hillebrandt:—über die Anfänge des indischen Dramas [Munich 1914]. ६. G. Hertel:—W. Z. K. M. XVIII 1904. p. 59 f; 137f; XXIII p. 273f; and XXIV, p. 117 f. ७—R. Pischel:—Die Heimat des Puppenspiels Halle. 1900]. ८. H. Lüders:—Die Saubhikas : ein Beitrag zur Geschichte d. indischen Dramas—S. B. A. W. 1916. p. 698 f. ९. A. B. Keith—Sanskrit Drama. १०. M. winter nite:—Z. D. M. G. LXXIV 1920, p. 118 f. ११. Harprasad Shastri:—G. P. A. S. B. V p. 351 f.

जातीय तथा सामाजिक प्रवृत्तियों क्रियमाण थी, इसका निवारण करनेके लिए प्राचीनकालके अनेक विवरण सापेक्ष इतिहासकी आवश्यकता है, उसका अभाव है। स्वयं भारतके नाट्यशास्त्रमें अज्ञात द्वारा नाट्यवेदकी रचनाकी जो कथा दी गयी है, उनसे नाटकके प्रारम्भिक रूपके सम्बन्धमें सीखना ही जा सकती है, कोई विश्वसनीय अर्थ नहीं निकाला जा सकता। मात्र और अश्वमेधके नाट्योके पूर्व कुछ नाट्य-साहित्यका उल्लेख अत्र मिलता है, पर यह आज अज्ञात है।

जितने नाटक प्राप्त हैं, उनमें कुछ प्रवृत्तियों आधिक्यसे लेकर अन्तिम-काल (१८ वीं शताब्दी) तक न्यूनाधिक रूपमें मिलती हैं, और वे यह हैं (१) गतिका अभाव (२) कथनोरकथनकी चरित्र-रङ्गिनी सामर्थ्यकी न्यूनता (३) कथा भागका दुर्बल योग (४) मध्यभागकी अपेक्षित न्यूनता और कथा-अथवा कविता तथा प्रसंगवाक्य कविताकी प्रचुरता (५) हास्य और व्यङ्ग्यके अनुकूल रूप (६) बने बनाये टप्पोंमें दले नायक-नायिकाएँ तथा संपर्क एवं चरित्र-विशेषका अत्यधिक अभाव (७) मध्यगत प्रकृतिसजाकी कमी की संवादगत कविताओं द्वारा पूरी करनेकी प्रवृत्ति (८) नाट्यतत्त्वकी उपेक्षा और कवितातत्त्वका असङ्गत और उद्देशहीन बोध (९) जीवनकी स्रष्टा करनेकी चेष्टाका सर्वथा अभाव (१०) सामन्ती आदर्शोंकी उन्मूलनहीन दासता।

१. पाणिनि ने कृष्णध और शिखाधिनके नट सूत्रोंका उल्लेख किया है [आष्टा-IV-3-110-111] परन्तु यह नटसूत्र नाट्यशास्त्र विषयक ही रहे होंगे, इस पर विद्वानोंको संदेह है। इसी प्रकार नट, नाटक आदि शब्दों का रामायण महाभारत (हरिवंश-सहित) में जो उल्लेख हुआ है, उसे विद्वान् वास्तविक नाटक या अभिनेता अर्थ देनेवाला नहीं मानते; परन्तु अवदान शब्द [II-24] दिव्यावदान (पृ० ३५७, ३६०, ३६१) एवं बलिष्ठ-विस्तार (XII-p. 178) में प्लुतविषयक जो उल्लेख हैं, उन्हें अधिक विश्वसनीय माना जाता है। संसद और बलिष्ठ इन दो नाट्योंका उल्लेख पातञ्जल महामात्र्यमें मिलता है, जिनके सम्बन्धमें यह निश्चय करना कठिन है कि यह दोनों शब्द जातिवाचक हैं या व्यक्तिवाचक।

वके अनन्तर भारतेन्दुकालके नाटकोंमें भी संस्कृतकी नाट्यपरम्पराका एक दुर्बल रूप मिलता है; वैसे हिन्दी-जगत्के वे आदिकालीन प्रयास स नाते अमिनन्दनीय हैं कि वे हिन्दी-भाषाकी सम्भावनाओंको एक नयी रंग दे रहे हैं। प्रसादजीके द्वारा प्रथम-प्रथम नाट्यसर्जनाके नवीन प्रयोग, जिनमें नाट्यतत्वोंका अपेक्षाकृत अधिक ध्यान रखा गया, पर प्रसादजीकी कृतियों पर भी एक और तो प्राचीन नाट्य प्रवृत्तियोंका पूरा-पूरा प्रभाव है और दूसरी ओर (चरित्र-सर्जनामें) छायावादी व्यक्तिवाद^१ का, जिससे उनके नाटकोंमें कर्तृत्वा अधिक स्पष्ट हुई है, पूर्व और पश्चिमका सांस्कृतिक सम्बन्ध कम। उनके बावजूद नाटक अभी प्रयोगके गर्भमें हैं, उनमें कोई स्पष्ट प्रवृत्तियाँ परिलक्षित नहीं होतीं। इस दो इज़ार कर्णको नाट्यसर्जनाके पीछे कौनसी सामाजिक प्रवृत्तियाँ क्रियाशील हैं, यही इस लेखका विवेच्य विषय है।

पात्रोंके चयन अब तकके प्रायः सभी महान् नाटकोंमें समाजके उच्चतम वर्गसे होते आये हैं, यद्यपि सुलक्ष्मण्यराणी नाटकोंमें इस नियमके अपवाद भी मिलते हैं। आलोचकोंके मतसे रामाओं और रामकृष्णोंके चरित्रही हमर रसद्वारा प्रभाव डाल सकते हैं। सुलक्ष्मण्यराणी नाटक ही गुणराशिके विशाल आढोके मध्यवर्ती किसी प्रबल दीर्घत्वके नैसर्गिक और स्वतःसम्भूत प्रतिकलन हुआ करते हैं। और जब तक चरित्र महान् न होगा, पात्रमें गुण-राशिका अस्तित्व दिलाना तो कठिन होगा ही, दीर्घत्वकी महानाशवाहिनी प्रपञ्चताका अभिधान भी सफलतापूर्वक नहीं प्रदर्शित किया जा सकता। परन्तु बेलजियम आलोचक मारिख मेटरलिकका मत इस दिशामें अधिक उपयुक्त प्रतीत होता है। उनके विचारसे उच्च वर्गके जीवनके साथ हमारी सद्गुण-भूमिका आधार एक अस्थायिनी कल्पनामात्र है, जो हमारे अन्तरात्मकी सदा बँडते रहनेवाले एक प्रबल भ्रष्टाकारसे अंकुश नहीं कर सकती। परिधोषी

१—जिसके कदमका कारण रूसोका दर्शन है, ऐसा दिनकरजीका कथन है—द्रष्टव्य—‘मिट्टीकी ओर’। यद्यपि ओइजाबन्ध जोमी इसे आधुनिक कवियोंकी सीमाओंके प्रतिपद् लाइनकी प्रतिक्रियासे उत्पन्न मानते हैं—द्रष्टव्य—‘विवेचना’।

लगनेवाली राजकुमारियों अपने रूप सम्मोहनसे सम्मन्वित करती हैं अवरय, पर ये परियोंसे भी अधिक निश्चार होनेके कारण स्थायी कल्पनाको कब तक अपने साथ धीरे रहे सकती हैं। सामन्तीय आदर्शोंमें योग्य पानेवाले महा-कवि कालिदास तक यक्षलोकका वर्णन करनेके व्यरदेशसे इस वर्ग की गत-सार मायनाओं पर एक गहरा व्यङ्ग्य किये बिना नहीं रह सके—चित्तेयानां न खलु यद्यो यौवनादन्यदस्ति^१। धनिक वर्ग तो सदाबहार है, उसमें बचन की उत्तुङ्ग भागदौड़, मुर्खियोंसे मरी और चिन्तासे अर्जर अवरयम्भावी बुढ़ापे की आननभौका वैविध्य कहाँ? यह तो सदा एकही रूप रहता है, अर्थात् यौवन; यौवन, जो टानिकोसे विवर्धमान होता हुआ बचनके निर्दोष सारल्य को अपवश्य कर बैठता है, और नाना रसायन संकुल अपनी मुजाओंको बढ़ाकर बुढ़ापेको बहुत दूर रोक देता है। कालिदास आदि आचार्य्य होते ही आलाचनाके क्षेत्रमें मेटारलिकसे बढ़कर क्रान्तिके अग्रदूत होते, इसमें सन्देह नहीं।

परन्तु स्वयं कालिदासके दुष्यन्त, पुरुरवा या अग्रिमित्र भी तो उसी उच्च-वर्गके प्रतिनिधि हैं। यह ठीक है कि भारतीय नाटकका शाष्प चरित्र नहीं रह है, जिसकी उद्भावना किसी महान् सत्यके प्रतिपादनसे पुरस्सर होती है, और रवीन्द्रनाथ ठाकुरने कालिदास पर अपना मत देते हुए यही बात कही है, तथापि महान् सत्यका अधिष्ठान असामान्य भाव-भूमिपर ही हो, यह कहना कुछ वैसाही है, जैसा यह कहना कि रत्नजटित मुराचयके बाहर आनन्द कहाँ? रवीन्द्रनाथके मतसे जिसका प्रकारान्तरसे प्रतिपादन भीहला-चन्द्र जोशीने भी किया है।^२ अन्य विचारक भी सहमत नहीं हैं।^३ कालि-

१—आनन्दोत्थं नयनसखिर्लं यत्र नान्यैर्निमित्तैः । नान्वस्तापः कुसुमरात्रा दिष्टसंयोग साध्यात् ॥ भाट्टन्यस्माद् प्रत्ययकं लहाद्विप्रयोधोपपत्तिः । चित्तेयानां न खलु यद्यो यौवनादन्यदस्ति ॥

२—साहित्य सज्जना पृ० ८०-९३; ५३-६२। ३—S. n. Das Gupta and S. k. De A History of Sanskrit Literature Vol. I' Introduction p. XXXVII

दासके पात्रोंके सम्बन्धमें द्विवेन्द्रलाल रायने भी भावीन आलोचक वर्गकी सम्मतिका विट्पेयण-मात्र किया है ।^१ यदि कालिदास की रचनाओं पर सामन्तीय युगका बोझ न होता, तो भी उन्हें ऐसेही पात्रोंका चयन करना पड़ता, और कालिदास क्या, भिन्न-भिन्न युगोंके सभी भारतीय नाटककारोंको ऐसा करनेके लिए विवश होना पड़ता । रामायण और महाभारत की रचनाके अनन्तर यशनों, शकों आमीरों तथा अन्य कितनीही जातियोंके आगमन और विस्तारने आर्य्य मस्तिष्कके समक्ष ऐसी विमोचिका खड़ी कर दी कि उसने धर्मशास्त्रोंके तटि लगा दिये और विशुद्ध भारतीय संस्कृतिके रक्षणार्थ ऐसी मुदत प्राचीरें खड़ी कर दीं कि यही प्राचीरें अन्तर्तीगत्वा भारतीय जीवनके विकासका अवरोध कर बैठें और मानसिक दासताके ऐसे उत्कट निगडजाल प्रस्तुत होते गये, जिन्हें भारतीय जीवन अद्यावधि बँधा पड़ा है । धर्मशास्त्रोंसे ही सन्तीय नहीं हुआ, उनके बाद रचा गया विशाल स्मृति साहित्य, जिसने जीवनके स्वतन्त्र विकासके लिये, जो बौद्ध सा क्षेत्र बच रहा था, उस पर विशाल शिला समूहके समान बैठकर साहित्यके वैविध्यके दो-चार अङ्कुरोंको भी पल्लवित-पुणित न होने दिया । इसका एक भयङ्कर दुष्परिणाम प्रत्यक्ष है । एक भार स्वतन्त्र विकासके युगमें, उपनिषदोंका रहस्य, गीताका ज्ञान, रामायण-महाभारतका प्राणोन्मेषमय काव्य और इतिहास देकर इस जगदगुरु देशकी वाणी सदाके लिए छँट गयी और इस छँटी हुई वाणी एवं भयङ्कर मस्तिष्क से सिवाय टीका-साहित्यके और कुछ न प्रसृत हो सका तो इसमें आश्चर्यही क्या है ।

ऐसी परिस्थितिमें जब वर्णाश्रम धर्मकी शृंखलाएँ इतनी कठोर हो चली थीं कि ब्रह्मचर्याश्रम और गृहस्थाश्रमके बीच एक दिनका भी व्यवधान वर्जित माना जाता था, प्रणयकी और तत्पश्चात् प्राणोत्सृज्यमयो वीरता पारित्रिक उदात्तता या कुर्याके लिए कोई स्थान भारतीय समाजमें न तो पौराणिक कालमें था और न अब है । जहाँ-जहाँ यह आर्य्य-परम्पराएँ कुछ शीली पड़ीं, जैसे आधुनिक बंग समाजमें, वहाँके साहित्यमें जीवन-रायकी अग्रगण्यता अब भी अधिक है । हिन्दी और बंगलाके तुलनात्मक अध्ययनसे यह बात अधिक

रूप हो जाती है। हम हिन्दी-भाषा-भाषी हैं, अतः हम हिन्दीका पठन न करें, तो हिन्दीके विद्वान् कुछ हुए बिना न रहेंगे। परन्तु एक निम्न विद्यार्थीके सम्मुख यह बात स्पष्ट हुए बिना न रहेगी कि रवीन्द्रनाथकी कविताके समस्त समूचा आधुनिक हिन्दी-काव्य, शरत्, बंकिम, रमेशचन्द्रदत्त और रामाल बन्धोपाध्यायकी उपन्यासकलाकी तुलना में हिन्दीका उच्चतम उपन्यास-साहित्य, द्विजेंद्रलाल राय, गिरीशचन्द्र घोष तथा बलचन्द्र मुखोपाध्यायकी नाट्यसर्जनाके सामने भारतेन्दु, प्रसाद, लक्ष्मीनारायण मिश्र, सैठ गोविन्द-दास, रामकुमार वर्मा, गोविन्दवल्लभ पन्त, उदयशंकर भट्ट आदि किसीकी नाट्यसाधना बहुत कम अर्थ रखती है। यह बात नहीं है कि हिन्दीके लेखकोंमें साधनाका अभाव है। साधना तो उनमें बँगलाके लेखकोंसे अधिक है, पर जिस समाजमें वे बने हैं, उनसे उन्हें प्राणोंका महान् स्पन्दन नहीं मिला, जैसा बँगलाके लेखकोंको पिछली एक शताब्दीसे मिलता रहा है। वही समाज यहाँ निकट भविष्यमें बन सकेगा, इसकी कोई आशा नहीं है। यहाँ स्मृतियोंकी परम्पराएँ अब भी उतनी ही दृढ़ हैं, जितनी पहले थीं। सन्तोंने बहुत अधिक और भक्तोंने कुछ कम इन परम्पराओं पर ठोकर लगाई अवरुध, पर उस ठोकरका कोई स्थायी प्रभाव हुआ नहीं, लाठीसे पिटे जलमें एक क्षणिक विभाजन होनेके अनन्तर जैसे फिर जल अपनी समता पर आ जाता है, वैसे ही यहाँका समाज पुनः अपनी परम्परायुक्त जड़िमा पर आ गया। छायावादी कविताने हिन्दी-भारतीके विग्रहसे छोटकी चोली उतार फेंकी, परन्तु समाजमें वह भी कोई परिवर्तन न कर सकी। आज पन्द्रह वर्षोंसे प्रगतिवाद अपना प्रयास कर रहा है, परन्तु उसे भी साहित्य की भूमिका पर हलचल करनेमें थोड़ी-बहुत सफलता भलेही मिल जाय, समाजमें कोई परिवर्तन होगा, इसकी आशा कम है। आपेक्षिक मूल्यांकन किया जाय तो हम कहेंगे कि दयानन्द, राममोहन राय और गांधीजीने जो कुछ कर पाया, समाज और परिणामतः साहित्यके लिए वह अधिक बढ़ी देन है।

यही कारण है कि मृच्छकटिककी छोड़ समूचे संस्कृत नाट्यसाहित्यमें कोई भी चरित्र तत्कालीन समाजका नहीं है। उस परम्परा-विभक्त समाजमें योम्य कोई चरित्र या ही नहीं। यही कारण है कि अधिकांश

लेखकोंने अपने पात्रोंको खोजनेके लिए उस समाजकी शरण ली, जव भारतवर्ष जीवित था—अर्थात् वैदिककाल, उपनिषद्काल, बौद्धकाल या रामायण-महाभारत-कालका समाज । यही कारण था कि नाट्य-सिद्धान्तमें यह नियम चल निकला कि वस्तु प्रख्यात^१ हो । एक उज्ज्वल दिशा फिर भी बची थी कि पात्र जहाँसे भी जुने जायें, नाटकोंकी 'ऐतिहासिक नाटक' का रूप दिया जा सकता था, जिसमें काल-विरोधकी मर्यादाओंको लेकर चरित्र-चित्रण किया जा सकता था; परन्तु ऐसा हुआ नहीं । कालिदास के दुष्यन्त वैदिककालके दुष्यन्त बिलकुल नहीं हैं और न रत्नारलीके उदयन बौद्धकालके उदयन । नाटकान्तर्गत कथवाचनकी तारसतदर्थियोंमें जो दर-बारीबन बीसता है, ^२ वह निश्चय ही वैदिककालमें नहीं था । नाटकके दुष्यन्त भी महफिलबाज मालूम होते हैं और लगभग भी, मद्यपि कालिदास ने जहाँ तक धन पड़ा, उन्हें उदात्त ही बनाए रखा । वैदिककालकी स्वच्छ-श्रद्धा-भरी संस्कृतिमें जहाँ नैसर्गिक प्रणयके आवेगोंके प्रवाहके लिए सभी मार्ग उन्मुक्त थे, लगभगता सम्भाव्य ही न थी । दुष्यन्त और शकुन्तला का गान्धर्व विवाह दिखाया अचर्य गया, पर साथही उसका दुष्परिणाम भी दिखा दिया गया, अन्यथा स्मृतिकारोंके उपदेशोंके विशाल चोभसे दबे तरकालीन समाज को जिसमें अर्प, ब्राह्म, गान्धर्व, राजसूय, दैवप्राजापत्य आदि नाना सामान्य विवाह-पद्धतियाँ ^३ ठुँकपिटकर धक्काध रूपमें शेष रह गयी थीं, यह सहन कैसे होता कि स्मृतिकी लीकसे हटने पर दैव प्रेरित सज्जायात न दिखाया

जाय। उन्मुख प्रणय भी धी-पुन्यमें वर्जित था, उसकी कोई गुणाग्र ही न थी, अतः यह भी बेचारे कालिदास द्वारा विविध रूपमें चित्रित किया गया, अर्थात् मनुष्य और अप्सराके प्रणयके रूपमें। यही कारण था कि कविकल्पना पर तत्कालीन समाजका बन्धन जितने ही कठोर हुए, उतने ही प्रबल वेग से उस कल्पना ने कुत्सित निम्न अल्प क्षेत्रोंमें उग्रविभक्त समाजसे प्रक्षोभ लिया। यह कहना अशक्य न होगा कि पार्श्वी और शङ्करका विलास जो इतने कुत्सित रूपमें चित्रित हुआ, पयोधरीका जो इतना पीनीकरण हुआ कि वह पड़ेके आकारके हो गये, और नितम्बोंकी इतनी रक्षा कि वह दो हाथों के पैलानेपर उठसे भी अधिक आयत, अर्थात् चौड़ाईमें कोई ॥ फीटमें भी अधिक निकले, इस सबका कारण उसी कल्पनाका विद्रोहो उद्घाटन था, जिसके निर्गमसम्मत उग्ररथ और सन्तुष्टिके सब मार्गों पर स्मृतिकारोंने कटि रूपा दिये थे।

किन्तु इस कोटिषा निमज्जित जीवनचाराका प्रवाह किसी न किसी रूपमें होकर रहता, और होकर रहा। स्वतन्त्र देश और स्वतन्त्र समाजके स्त्री-पुरुषों की बहान मुद्राका ध्यानसे अध्ययन किया जाय, तो उनके अन्तर्लोककी छाया स्पष्ट ही मुद्रागत सौन्दर्यमें विच्छिन्नेश्वरी होती प्रतिभासित होगी। जिस समाज की प्रत्येक शिरासे ग्लान, उदासीन, उन्मत्त, विवश, प्रियमाण जीवनका हाहाकार मयातुर मौनकी अवसन्न स्तम्भतासे बह रहा हो, उस समाजके स्त्री-पुरुषोंके नेत्र सर्वशेष दर्शनीय होते हैं—दर्शनीय, इसलिए नहीं कि उनसे आनन्दकी उपलब्धिकी जाय, प्रसुत इसलिए कि निर्गमकी मुगान्तरव्यापिनी प्रक्रियाओंका अध्ययन किया जाय। मयाविष्टता जितने प्राणियोंके जीवनका विशिष्ट लक्षण होती है, प्रकृति उनकी आँखें उमरी हुई बनाती है, जिससे वे पुरतः, पृष्ठतः, अमितः, परितः सभी ओर दृष्टिगत कर सकें और शत्रुको देखकर भाग सकें। बन्धन-जंजर समाजके जीवनकी प्रत्येक प्रक्रियामें विभीषिका ही विभीषिका उच्छ्वल रहती है, अतः कुछ पीढ़ियोंके बाद उसमें भी नेत्र एक विशेष आकार धारण करते हैं, उनमें एक प्रबल अभिव्यक्तिशीलता आ जाती है, ऐसी अभिव्यक्तिशीलता, जिसके निर्गमनके सभी मार्गोंपर समाजके महा-कर बाँध बँधे हैं। इस अभिव्यक्तिशीलतामें प्रतिपक्षपर कोई न कोई इतिहास

छिपा रहता है—व्यक्तिका इतिहास नहीं समूचे समाजका वह इतिहास, जिसके भीतरसे व्यक्तिका जन्म हुआ है। ऐसी आँखोंसे आँख नहीं निकलते पर अव्यक्तरोदनके व्यक्ततम हाहाकारका वह उद्गम आवेग उन्झल होता रहता है, जिसके प्रत्येक आवर्त-विवर्तमें शंकर भगवान्‌के तृतीय नेत्रको पदे-पदे लजित करनेवाली अटाल ज्वालाओंके दुरतिक्रम जालोंका अपरिमेय धूसर आदिष्ट रहता है। भारतीय रूढ़क परिभाषामें चाहे जो कुछ भी हो अपने अन्तस्वभाव में वह विशद समाजके प्राणियोंके नेत्रोंसे बहुत कुछ मिलता जुलता है। पाश्चात्य नाटकमें जीवनमेषमयी मुक्तिसे उद्भूत विकासशील वैविध्य है, भारतीय रूढ़कमें बिबश जीवनका निरुद्देश्य गाम्भीर्य। पाश्चात्य नाटकमें प्रायेक युगके उत्थान-पतनकी प्रवृत्तियोंका नैसर्गिक प्रतिबिम्बन हुआ है, पर भारतीय नाटकमें जीवित युग की सौंस्कृतिक कम्पा हूँदना व्यर्थ है—उसमें यदि वैविध्य है भी, तो बहुत कररी और छिछले टुकका। स्वप्रवासवदत्तम् पड़िये या मालविकाग्निमित्र या रत्नावली या मालतीमाधव सबमें एक ही प्रकारका विद्या-विद्याया प्रेम मिलेगा, जिसके स्वरूपमें युगधाराके मित्र-भित्र प्रवाहोंने कोई तात्त्विक अन्तर नहीं उत्पन्न किया, यह दूसरी बात है कि कोई रविबाबू जैसा कृती अपनी कल्पनाकी उदारतासे उन पर महत्ताका परिधान हठात् डाल दे। परन्तु निष्पक्ष मुक्ति कर तक इस धोलेमें बनी रहेगी कि यह परिधान मैगनी का नहीं है।

पाश्चात्य जीवनके मुक्त प्रवाहने वहाँ के मानवके परिवर्तमान अघंक्ष्य लक्ष्य युगकी अपेक्षाओंके अनुसार उपस्थित किये और उन्हीं लक्ष्योंकी ओर दौड़ते हुए जीवनोकी आपेक्षिक और वैविधिक गतिने कलाकारके सम्मूल अन्तःप्रकारके चरित्र उपस्थित किये, यही चरित्र-मूल-कताका। पाश्चात्य चरित्र लगाकर चित्रणकी बात करने

चरित्र-मूल-
य नाटकोंमें चरित्र-
निर्देश
करना हो कि
यादिमकल्याण तेल।
समय यह देखना है
गुण मिलते हैं, भार-

तीय नाटककी प्रकृतिके साथ अन्याय करना है। यही कारण है कि भारतीय समीक्षा-शास्त्रमें इन शब्दोंका उल्लेख तक हमें नहीं मिलता—भरतसे लेकर पण्डितराज जगन्नाथ तक, कहीं भी नहीं। भारतीय नाटकका प्रतिपाद्य रस रहा है। यदि केवल इतनी ही परीक्षा कर ली जाय कि रसकी निष्पत्ति नाटकमें कहीं तक हो सकी है, तो भी हम भारतीय नाटकके आलोचकोंको कृतार्थ मान सकते हैं।

रस-शास्त्रका मनोवैज्ञानिक अध्ययन डा० टबडन (हिन्दू विश्वविद्यालयने) प्रस्तुत किया है और एतद्विषय सम्बद्ध लेखक-विशेषका अध्ययन डा० के० सी० पापडेयने। बाबू श्यामसुन्दरदास (साहित्यालोचन तथा रूपक रत्न), आचार्य्य शुक्ल (काव्यमें अभिव्यञ्जनाविद्या), डा० मगवानदास (रसमीमांसा) डा० नगेन्द्र (रसिकाव्यकी भूमिका तथा विचार और विवेचन) आदि विद्वानोंने आनुपत्तिक रूपसे इस विषय पर कुछ कहा है। पर अभी तक भारतीय समाजके ऐतिहासिक विकासकी परिस्थितियोंके साथ समन्वय दिलाते हुए रसशास्त्रके विकासका अध्ययन नहीं हुआ, अथवा नाटकके स्वभाव-विराज-पणका कार्य अपेक्षाकृत सरल होता। प्रथम यूरोपीय महाद्वन्द्वने विद्यमानकी प्रबल और उत्कट गृहलताओंकी जो विभीषिका प्रस्तुतकी, उसने ईशियटकी जन्म दिया, जिसने काव्यानन्दकी अहंकी समुत्तिमें हो पाया^१। परन्तु महाभुद्ध तो उन अयःकाटिन्वीरहासिनो समाज-गृहलताओंका क्षीण अणुस्कार मान पा। उसके पूर्व एङ्गलर अज्ञानरोगी जो इमेजिन्स, यानी चित्रकल्पना-वाद चला, तथा जो अग्न्याग्न्य काव्य-दर्शन कोधे, बोदेलेयर, बर्लेन, रेम्बा, रैमेट्री, मारिन, आस्करवाइल्ड, हायकिन्ड, ह्युटे रीड, अरागो, जीड, भीविष्ठ, कोइन, स्टेबलरकी चिन्ताधारामें अभिव्यक्त हुए, वे उसके सप सामाजिक बन्धनमें उद्भूत मूकरोदनके उच्छ्वसमान मात्र हैं। भारतवर्षमें आर्योंने अपने पशुव्रतमें एक लम्ब द्रविड जातिकी संस्कृतिके वाक्पराओंको तदन-नहन कर दाशा, जिसके मन्त्रावरोध आज भी मोहनजोदधोमें मिलने हैं। यही नहीं,

१—Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion. It is not the expression of personality, but an escape from personality.

द्रविड़जातिको ठोकपीटकर आर्थिक और सामाजिक चक्रमें भी जड़ दिया गया और यह काम कोई तीन हजार वर्षकी तथाकथित समन्वय प्रवृत्तिका परिणाम था। सामाजिक काराकी निविड़-तमसाछछ, युगपोषित हीनताका प्रथम अधुना-प्राप्य कला-विलास हालकी गाहासत्तसईके रूपमें प्रस्फुटित हुआ। कहना न होगा कि गाहासत्तसई अपने दङ्गका प्रथम प्रयास नहीं है। उसके पीछे एक विशाल साहित्य रहा होगा जो आज अप्राप्य है।

जैसे दोरपकी सामाजिक कारा ईलियटके भाग्यवाद (fatalism) की जननी है, ठीक उसी प्रकार प्राक्कालीन भारतीय सामाजिक स्थिति भारतीय भाग्यवादकी, जिसने पहले पहल आर्य्येतर जातियोंमें ही विकास पाया और मजेकी बात यह कि हीनताकी प्रियमाखतामें जन्म लेनेवाला यह चिन्तन धीरे धीरे आर्य्येतर जातियोंका 'दर्शन' (philosophy) भी बन गया जैसा कि इशामाजिक भी था। आर्य्येजातिको अपने स्वतन्त्र चिन्तनकी उर्वर भूमि पर उपनिषदों और रामायण-महामारतके रूपमें जो प्रसून खिले वे अन्तिम थे, जैसा हम उपर लिख आये हैं ५०० ई० पू०के बाद खारी आर्य्य-चेतना छल मोटी-मोटी रस्खियों बँटनेमें लग गयी, इतनी मोटी, जिनसे ईंधकर समाज कभी हुकाकर भाग न सके। परन्तु जैसा सबसे होता आया है, निदामक अपनी ही बागुरामें फँस गया, और अपनी आदर्श निर्माण-क्षमता खो बैठा। वही प्रत्येक जाति और प्रत्येक समाजके पतनकी चरमावस्था है। कुछ बहके हुए प्रतिगामी स्मृति और धर्मशास्त्रमें सर खपाकर जिन लघा-कथित 'खत्तों' का परिशील कर उन्हें आदर्शकी संज्ञा देकर अपने बुद्धि बैभवका उद्धत परिचय देते हैं, उन 'खत्तों' में कोई अन्तःधार नहीं है। वे आदर्श नहीं, टेक हैं, जिसे चिन्तनहीन समूहका दुराग्रह कहा जाय, तो हमें अशालीन भाषाका प्रयोक्ता कहकर लाञ्छित नहीं किया जाना चाहिए। शुद्धोके कालसे भारतीय समाज जिस 'आदर्शवाद' से अनुप्राणन पाता रहा, वह आदर्शवाद नहीं टेकवाद या दुराग्रहवाद था। राजपूतोंका जोहर और सती प्रथा इसी टेकवादकी देन थे, जिनका परास्त होना अवश्यम्भावी था और वे परास्त होकर रहे। मुसलमानोंका आक्रमण तथा अन्य विदेशियोंकी विजयलिप्ता पर ही भारतीय पतनका सारा

का पक्षगत मात्र है। यह आक्रमण भी हमारी सामाजिक दुरवस्था का ही आहूत हुए थे।

जो भी हो, लगभग इसी ऐतिहासिक पृष्ठभूमि पर या कमसे कम ऐतिहासिक सत्त्वोंका निम्नक्षरित परिचोषकर हम रसशान्त्र, आलोचना शान्त्र, नाट्य-शान्त्र तथा नाट्यसाहित्यका मूल्यांकन करें, तो सम्भव है, उस मूल्यांकनका भी कोई मूल्य हो। ईलियटमें जो अतिवस्तुवाद या अहंकी प्रभुति मिलती है, उसमें अतिवस्तुवाद संज्ञा तो अमूर्त्य होती मात्र है। प्रत्येक विद्यार्थीको यह पूछनेका अधिकार है कि यदि अनिवस्तुवाद संज्ञा ठीक है, तो अतिवस्तु-भूमिकाके ये कौनसे सत्य हैं, जिन्हें ईलियट या उनके पूर्वगामियोंने हमें दिया। रोमाण्टिक विद्रोह भी इसी प्रकारकी परिस्थितियोंमें जन्म लेनेवाला एक छुँझा विद्रोह मात्र था, कान्ति नहीं, ठीक ज्ञान-पुरुषोंके ताली बजाने या गाँती बजानेमें जितना शक्तिसम्पन्न। ठीक उसी प्रकार हम रसशान्त्रसे पूछें कि भारत, महल लोहक, शंकुक, महनायक, आनन्दवर्धन या अभिनव गुप्तने जो कुछ द्वाविहीन प्राणायाम किया, उसकी समाधि दशामें किन सत्त्वोंका साक्षात्कार उन्हें हुआ। और जब उत्तर देनेके लिए कुछ नहीं रह जाता, तब आन कहते हैं कि साहित्य तो एक प्रक्रिया मात्र है 'परप्रत्यक्ष' की प्रक्रिया मधुमती भूमिका पर पहुँचा देनेकी प्रक्रिया। जब प्रश्न उठा कि मधुमती भूमिका पर कौन सा या कैसे मधु मिलता है, तो तुरन्त उत्तर मिला कि यह तो ब्रह्मानन्द सहोदर है। यह बताया कैसे जा सकता है। यह तो गूँगेका गुड़ है।

अतः आजके विद्यार्थीको इन गूँगेसे शिरः परिचालन मात्र मिलता है, कोई स्पष्ट उत्तर नहीं। भारतीय साहित्य किन महान् सत्त्वोंका प्रतिष्ठापक है, यह पूछना तो उन गूँगेको व्यर्थ ही परेशान करना है। इसमें सन्देह नहीं कि इस गूँगानन्दके पीछे एक विशाल साहित्य है, जो कभी-कभी यह भी कहनेका दम्भ कर बैठता है कि वेदान्त और साहित्यका लक्ष्यएक ही है। परन्तु वेदान्त योगज प्रत्यक्षके ऊपरका परप्रत्यक्ष है और साहित्य-रस लौकिक प्रत्यक्षके ऊपरका परप्रत्यक्ष; अतः यह दम्भ तो मूलतः गलत है। रागहीन प्रत्यक्ष और सराग प्रत्यक्षकी चरम परिस्थिति आपाततः एक कैसे हो सकती है? और इतनीसी मूलगत बात समझ लेनेके अनन्तर यह कहना कि "साधक और कवि

में अन्तर केवल यही है कि साधक यथेष्ट काल तक मधुमती भूमिकामें उहर सकता है, पर कवि अनिष्ट रजस् या तमस उभरते ही उससे नीचे उतर पड़ता है, ११" बिल्कुल अविश्वसनीय मालूम होने लगता है। साहित्यमें अधिकसे अधिक इतना होता है कि विशेषसे हटकर सामान्यकी धारणा होने लगती है, जो विशेषजन्य लौकिक आनन्दसे कुछ अधिक निर्वाण आनन्द को जन्म देती है^{१०}। एक और भी प्रश्न रह जाता है और वह यह कि क्या कारण है कि भारतीय नाटकोंकी निवृत्तक-समापत्तिशीलता यौन-समस्याओं यानी स्त्री-पुरुषके विविध आकर्षणोंके इर्दगिर्द ही चकर लगाती रह गयी? कौन जाने वेदान्त वेद सत्यके साक्षात्कार या ब्रह्मानन्द सहोदरकी मुक्तिके लिए यही समस्या प्रत्यर्थ उपादानके रूपमें साहित्य-महर्षियोंको अच्युती लगी हो। अस्तु।

जैसा इस विषयके पहले कहा गया है कि नियामक आर्य जाति अपनी आदर्श-निर्माण-क्षमता खो बैठी, यही बात भारतीय नाटकोंके अन्तस्तत्त्वके विश्लेषणके लिए अधिक समीचीन प्रतीत होती है। जो आर्यैतर 'दशम' एक शतरा: सहस्र : बन्धन-जड़ित समाजसे निकले यही कालान्तरमें इस शतरा: आर्य जातिके भी दशम बन गये। एक बन्धन ग्रस्त समाज सदासे भाग्यवादका शिकार होता आया है और अन्तर्मुखीनता उसके साहित्यका प्रेरकबल बनती आई है, वैसा योपीय साहित्यके बाह्योके प्रसङ्गमें दिखाया जा चुका है। यह भाग्यवाद और तन्मय अन्तर्मुखीनता ही भारतीय नाटकमें सर्वत्र मिलेंगे, भाससे लेकर 'प्रसाद' जीके नाटकों तक। स्मृतियों और धर्म-

१—डा० श्यामसुन्दरदास—साहित्यालोचन, १९९४ संस्करण, पृ० २१३

२—भाषावके द्वारा विभाव-अनुभाव आदि व्यक्ति सम्बन्धसे मुक्त होकर साधारण अर्थात् अनुपमात्रके अनुभवके योग्य बन जाते हैं, उनमें कोई विशेषता नहीं रहने पाती। प्रेरकके हृदयमें यह ज्ञान नहीं रहता कि यह दुष्पन्तकी स्त्री शत्रुन्तजा है; यह उसकी स्त्री-मात्र समझता है। इसी प्रकार दुष्पन्त पुरुष-मात्र रह जाता है। स्पष्टिष, देश-काल आदि विशेषवार्त्त हटा हो जाती हैं। इसका फल यह होता है कि स्वाधीभाव अनुपमात्रके द्वारा भोग किए जाने योग्य हो जाता है, साधारण हो जाता है।" मट्टनायकका मुक्तिवाद-साहित्यालोचन, उपर्युक्त संस्करण, पृ० २१९

रमा गोपी, प्रहसन, खेडक, गडक, मादकगणक आदि अङ्गादन प्रकारके करक (अङ्कगणके मिलावट) करने लक्ष्मीके गङ्गा राजाओं वर्णित है और इसी राजाओंके समयमें प्राग मङ्गल मादककी मङ्गल लक्ष्मीके उद्धार है, तथापि इनका साहित्यिक विद्या ऐतिहासिक मूल्य नहींके बराबर है। सामन्त-शाहीने मूर्ति प्रदत्तको दीर्घादन दिया और स्वयंभी निम्नमें निम्नतर होती हुई करने प्राग व्यवहारकी ओर इतकमें बढ़ने लगी। पहले भी साहित्य-कार समाजमें कोई अनुशासन नहीं था नृका, विशेषकर नाटककार। तथापि हनुवत, पुरानवत, गुणवत, और इनकी ही वीरिनी किसी छोटे या बड़े अन्धकार गुणके बाध उत्पन्न हुई थी; अतः उनमें निर्माण और विकासके बंज वर्तमान थे, और इसीलिए इस समयका नाटककार प्रत्यक्ष या अप्रत्यक्ष करके कुछ न कुछ अनुशासन करने प्रारम्भ करना रहा। पर कालान्तरमें सामन्तशाही भी अपनी निर्मादमूलक आगर्हि लो बैठी; अतः नाटककारके प्राग विषय अपने अतीतका निर्भीक अनुकरण करनेके और कुछ उद्धार क्षेत्र न रहा। ठाकुर नाटक रचनाका आरम्भ प्राग और अक्षयोंसे होता है और अन्त मयमूर्तिमें; जिनमें भारतीय नाटक कि प्रियमायताकी पहली छाया मिलती है। कथा-भागकी मौलता और कविताकी अममज्ज लदान, यह ही पहले हीसे भारतीय नाटककी विशेषताएँ थी, जिसका कारण सम्भवतया यह था कि नाटककारोंने रामायण-महाभारत, पुराणों तथा गुणाक्षकी वृहत्कथा तक ही अपने वस्तुको सीमित रखा और अपने वर्तमानको छूनेका प्रयास नहींके बराबर किया, परन्तु पहलेके नाटकोंकी कविता कथाका आभय लेकर चलती थी, पर कालान्तरके नाटकोंमें कविता ही कविता रह गई, जिसका कथायसे कोई सम्बन्ध ही न रहा। यह कविता भी रीतिकालीन कविताके समान शास्त्राभ्यास-मात्र थी।

शास्त्रकारोंने इस पतनमें कम योग नहीं दिया। भरतसे लेकर धनञ्जय तक नाट्य शास्त्र-निर्माताओंमें काफ़ी चहल-पहल रही, पर इनके समूचे प्रयास से एक अञ्छी-खासी व्यायाम-शाला मात्र तैयार हो सकी, जिसमें शरीर मॉजने

ॐ मृच्छकटिक, और मुद्राराक्षस मात्रही इस कथनके भाववर्तीय

वाले पहलवान करतब और जोहर तो खूब दिखा सकते हैं, पर आपत्तिकालमें सामान्य मनुष्यको जूझनेका काम सौंकर स्वयं ज्वायामशालाके भीतर शरीर की यकान दूर करने चले जाते हैं। शास्त्रकारों ने छेनी का कौशल बिल्कुल नहीं सिखाया, बल्कि सौंचे गढ़े जिनमें मिट्टी भरने मात्र से कोई भी बुद्धिहीन व्यक्ति खिलौना बना सकता है। टीका रचना के इस अनुबंर युग में यही वैविध्यहीन खिलौने नाटक के रूपमें प्रचलित हुए, जिनकी संस्था तो काफी है; पर जिनमें देखने योग्य या गौरव करने योग्य कुछ नहीं है। प्रकार वैविध्य के नाते कृष्णमिश्रका प्रबोध-चन्द्रोदय, किसी अज्ञात लेखकका महा-नाटक तथा जयदेवका मोतामोकिन्द (जो यात्राके रूपमें होनेसे नाटक तथा कविताका धोल माना जाता है) उल्लेनीय हैं।

जर्मन लोग गम्भीरताके कारण नहीं हँसते पर भारतीय हँसना जानते ही नहीं। पहले भी नहीं जानते थे। वैसे हँसते जरूर थे, पर उसी प्रकार जैसे किसी पशुको हँसना सिखाया जाय और वह किसी सरकारमें आकर हँसवे। कहते हैं कि रटालिन बहुत कम हँसता है और राजनीतिज्ञों की बैठकमें वह केवल एक बार हँसा था, जिध हँसीमें भावी युद्धका संदेश छिपा था, और उसके बोहे ही समय पाछ १६३६ का विश्वव्यापी महासमर छिड़ भी गया। समूचे भारतीय इतिहास के महापुरुषोंमें केवल एक ही महापुरुष ऐसा हुआ जिसकी हँसीका कुछ अर्थ होता था, और वह थे महात्मा गान्धी। भारतीय सभ्यताके शेष सम्पूर्ण ज्ञात और अज्ञात इतिहासमें हास्यका अभाव रहा है, वैसे नम्र हास्य जैसा शारीरिक किन्तु अर्थशून्य हास्य काफी रहा है। परिणामतः कालिदास जैसे बड़ेसे बड़े नाटककारोंके विदूषक भोजन-मट्ट मात्र हैं और प्रसङ्गगत हास्य भी बड़ा भोका है। अन्य देशोंमें जहाँ-वहाँ इतिहासके बदलते हुए मूल्य मानवमनका ठाकन कर सके, वहाँ-वहाँ एक मूल्य स्तर पर जमी सम्यता दूसरे स्तरकी सम्यताका उपहास या परिहास कर सकती थी, पर भारतवर्षका इतिहास राजनीतिक परिवर्तनोंका इतिहास अधिक रहा है, सामाजिक परिवर्तनोंका बिल्कुल नहीं। अतः यहाँ हास्यकी सृष्टि न तो तब सम्भव थी और न अब है। वैसे ग्रीहर्षने वेदान्ती होनेके कारण नैयायिकों का मज़ाक उड़ाया है, और हिन्दू दार्शनिकोंने बौद्धोंका, पर मतमतान्तरगत वह वैभिन्न्य व्यक्तित्व

ये समूहगत नहीं और समाजगत विलुप्त नहीं। अतः ऐसे विमोक्षके आचार पर हास्यकी सर्जना नाटकमें नहीं हो सकती थी। परिणाम यह हुआ कि प्रहसन और भाष्य जो यहाँ रचे गये (मत्तविलास प्रहसन और चतुर्भाषीको छोड़कर) वे सबके सब बहुत बुरे पड़े तो डुङ्गडूङ्ग होकर रह गये और सामान्य लेखकोंके हाथमें पड़कर तो बेहद दूरे हो ही गये। मजेकी बात यह है कि बाँहवीं शताब्दी से लेकर १८ वीं शताब्दी तक इस प्रकार का नाट्यसाहित्य बड़े बेगसे रचा गया, जिसका कारण शायद उस काल को अत्यन्त अधःपतित सामन्तशाही थी और चौड़ा बुद्धिजनना भी, क्योंकि आजके बीस वर्ष पहले जो नोटलिपियाँ और मॉकोंके नाच शादी-व्याहके अवसरपर आया करते थे वे हमारे अतीतके किसी न किसी अंश की देन हैं, अङ्गरेजी सम्यता की मेंट नहीं।

समूची भारतीय नाट्यकला जीवनसे दूर नहीं, अपने विकासकालमें

† वत्सराज (१२ वीं शताब्दी) के कर्पूर चरितसे लेकर काशीपति कविराज (१८ वीं शताब्दी) के मुकुन्दरामन्द तक, ७०० वर्षोंकी इस दिशामें कुछ प्रसिद्ध कृतिवाँ यह है :—

(१) शृङ्गारभूषण—वामनभट्टाचार्य १४ वीं शताब्दी, (२) वत्सलविजय वरदाचार्य या अम्मासाचार्य १७ वीं शताब्दी, (३) शृङ्गारविजय—रामचन्द्र दीक्षित १७ वीं शताब्दी, (४) शृङ्गार सर्वस्व—नन्ददीक्षित ८ वीं शताब्दी, (५) रससदन—केरलसुवराज कोटिचिङ्गपुर, (६) पञ्चवाक्यविनय—रङ्गाचार्य, (७) शारदाविजय—शङ्कर, (८) रसिकरत्न—भीमबासाचार्य, (९) भगवद्गुणीय (शायद १२ वीं शताब्दीसे पहलेका), नटविजयप्रहसन—यदुनन्दन, छटकमेजक—कविराज शङ्कर (१२ वीं शताब्दी), धूर्त—समागम—ज्योतिरीश्वर कविराज (१४ वीं शताब्दी), कौतुकसर्वस्व—गोपीनाथ पद्मवर्ती, कौतुक रत्नाकर—कविताकि (१६ वीं शताब्दी) और धूर्त नर्तक—सामराज दीक्षित।

विशेष विवरणके लिए द्रष्टव्य C. Capeller. Intro. Dhurt: samagama, janasten know-Indian Drama p.121-123 1883. S.K. de-J, R. A.S. 1926 PP. 63-90.

उसने जो कुछ दिया, वह जीवनसे ऊपरका मोहक सौन्दर्य था, हासकालमें उसने जो कुछ दिया, वह सुन्दर मादन भाव था, परन्तु यों, दोनों प्रवृत्तियों जीवनसे दूर। विकासकालमें चरित्रवैविध्य एवं गति साध्य न होते हुए भी किसी न किसी अंशमें प्राप्य ये ही, कालान्तरके पात्रोंमें केवल नामका विवेक था, चरित्रका नहीं और लक्ष्यहीन कविताकी मरमर थी। शास्त्र-चिन्तन भी ऊपरी लक्ष्योंके संग्रह तक सीमित रह गया। अन्य देशोंसे भारतवर्षका जो सम्पर्क हुआ, उससे भी भारतीय नाटक अछूता रह गया और आनन्दके विज्ञान तो यही सिद्ध करनेमें अपने बुद्धियैमवका उत्कर्ष समझते हैं कि भारतीय नाटकपर यूनानका प्रभाव नहीं पड़ा^१। यदि ऐसा प्रभाव पड़ता, या कम से कम दोनों प्रकारके नाट्यचिन्तनका चेतन संघर्ष भी होता, तो वह भारतीय नाटकके विकासके लिए बहुत भुग न होता। लोक-भाषाओं जैसे प्राकृत और अपभ्रंश एवं आधुनिक भाषाएँ जैसे, ब्रज अवधी आदि भी संस्कृतिसे इतनी प्रभावित हो गयीं कि उनका उदय नाट्यचिन्तनकी सनिक भी आये नहीं बढ़ा सका और उनमें प्राप्य नाट्य साहित्य नगण्य-सा है। मुसलमानोंके आक्रमणको कुछ लोग नाट्यसर्गनाके हासका कारण समझते हैं, परन्तु इसके पहले ही नाट्यचेतना प्राणहीन हो चुकी थी, जिसका कारण सामाजिक या, राजनीतिक बहुत कम। बाहरसे आनेवाले मुसलमानोंकी संख्या नगण्य थी, और जो लोग मुसलमान बने उनका मस्तिष्क और हृदय भारतीय था तथा बाहरसे आनेवाले भी अपने साथ कोई ऐसी सन्देशमयी संस्कृति नहीं लाये, जो भारतीय मनोधाराकी इस सांस्कृतिक संघर्षकी ओर अतिशय जागरूक कर दे^२; अन्यथा उससे भी नाट्यसर्गनाको अनुप्राणन ही मिलता।

१—इस समस्या पर साक्ष्योपलब्ध विवेचनके लिए दृश्य—W. W. Tara—Greks is Bactria and India—[cambridg 1381] तथा D. R. Bhandarkar volume [1940] में Keith का चेतन पृ० २२४।

२—डा० ताराचन्द (इन्फ्लुएन्स ऑफ़ इस्लाम ऑन इण्डियन कल्चर) का मत इसके विपरीत है, परन्तु नाटक किंवा काव्यके अन्य रूपोंपर मुसलमानोंके

अतः किसी दिशासे जीवन-रस न पाकर धीरे-धीरे नाट्यवर्जना स्मृतिरेव रह गयी। यही क्या कम आश्चर्य है कि ७०० ई० से लेकर १८०० ई० के आस पास तक नाट्यवर्जना होती रही।

अब, अथवा तथा अन्य प्रादेशिक मायाओंमें मयकी क्षमता अधिक न होनेसे, अथवा किन्हीं अन्य कारणोंसे^१ नाट्यवर्जना नहीं के बराबर हुई। भारतेन्दु बाबूकी प्रतिमा तथा सकोबोलीकी गद्य-क्षमताके मेलसे नाट्य-रचनाके धुटित क्रमका सन्धान हुआ। इनके अनन्तर दूसरी ठहलेतनीम प्रतिमा प्रयागजीकी थी, और अब तो सेठ गोविन्ददास, डा० रामकुमार वर्मा, लक्ष्मीनारायण मिश्र, उदयशङ्कर मट्ट, गोविन्दयल्लम पन्त, पाण्डेय जेचन शर्मा उम्र, पं० सद्गुरुशरण अबरथी, वृन्दावनलाल वर्मा आदि कितने ही महारथी इस दिशामें स्तुत्य प्रयास कर रहे हैं, जिसके निम्न निम्न पक्षोंका विवेचन: डा० लक्ष्मीशरण बाण्येय (आधुनिक हिन्दी-साहित्य), डा० श्रीकृष्णलाल (आधुनिक हिन्दी-साहित्यका विकास), बाबू ब्रजरत्नदास (हिन्दी-नाट्यसाहित्य) और डा० सोमनाथ गुप्त (हिन्दी नाटकका विकास) आदि-कितने ही विद्वान कर चुके हैं, उसके आगे कुछ कहना सरल नहीं है। एक बात और भी है। आधुनिक-साहित्य पर कुछ कहनेके लिए बुद्धिको चाहे उतनी आवश्यकता न हो, साहस बहुत चाहिए। अंगरेजोंके शासनके परिणाम-स्वरूप सामन्तशाही यहाँसे मिट गयी और उसने बिखरकर मध्य वर्गकों जन्म दिया, किन्तु नाटककारने इस ईपसरिवर्तित सामाजिक संपदनका उपयोग नहीं के बराबर किया, कमसे कम उतना नहीं, जितना प्रेमचन्द, यशपाल, अरुंके या लायबेकर जैसे उपन्यासकारोंने। कहते हैं कि उपन्यासकला योरसे घूमते-घूमते बङ्गालमें आकर टिकी और अब वह हिन्दी-प्रदेशमें आ जमी

आक्रमणपर ठहलेतनीम प्रभाव पड़ा हो; प्रास साहित्यको देखते हुए ऐसा कहना कठिन है।

१—डा० श्रीकृष्णलाल—“आधुनिक हिन्दी-साहित्यका विकास” तथा डा० जगदीप्रसाद द्विवेदी—“हिन्दी-साहित्यकी भूमिका” पृ० १२२-१२५।

है^१ और यह सत्य न भी हो, तो भी उपन्यास-क्षेत्रमें कुछ अधिक गौरवारण्य रचनाएँ हुई हैं, इससे इनकार नहीं किया जाता। पर नाटकके क्षेत्रमें द्विजेन्द्रलाल रायने जो दिशा दिखायी, उसके आगे प्रयास की दिशा अवकट-सी रही है, जिसका कारण शायद यह हो कि साहित्यकार और जनताके बीचका व्यवधान अभी इतना अधिक है कि दोनोंके बीच वैसा मानसिक सम्बन्ध नाटकके माध्यमसे नहीं हो सकता है, जैसा उपन्यासके माध्यमसे, जिसमें साहित्यकारकी प्रत्यक्ष रूपसे पाठकको बहुत कुछ समझाने-सुझानेका भी अवसर मिल जाता है, यद्यपि कविताके बहुमुख विकास और प्रचलनकी देखते हुए यह यावद्बहुत संकेतपूर्ण नहीं प्रतीत होती। ऐतिहासिक नाटककी दिशा में भी गति एवं यत्न-संविधानकी दृष्टिसे मुख्याभिनी एवं चन्द्रगुप्त सर्वभद्र हैं और प्रकाशकी दृष्टिसे स्कन्दगुप्त, जिसमें पाश्चात्य दुःखतरसवर्माजी नाटककी भारतीय वातावरणके उपयुक्त बनाकर सकल रूपसे निर्दिष्ट किया गया है। राजपूतों और अजातशत्रु इतिहास अधिक हैं, नाटक कम। अन्य प्रयास न इतिहास हैं न नाटक, जैसे सेठ गोविन्दरायका शशिगुप्त, यद्यपि सेठजीके अन्य प्रयास अधिक स्तुत्य हैं। डा० रामकुमार वर्माने अपने कौमुदीमहोत्सव के विषयमें स्वयं ही काफी कुछ कह दिया है। गुजराती भाषामें के० एम० मुंशीका ऐतिहासिक प्रयास प्रकाशकीके प्रयाससे कम महनीय नहीं है^२।

तथापि नाटक-रचनाकी वास्तविक दिशामें अभी बहुत कुछ होना शेष है। वर्ग-निर्माण होनेपर भी वर्गचेतनाका जो अभाव था, वो वो महायुद्धोंके ताकनसे कम बढ़ दूर हो गया है। इतिहासके परिवर्तनीय मूल्योंकी ओरसे^३ की उदात्तता सामाजिक-संघर्षकी दुरावस्थापूर्ण स्तुतिके कारण भारतीय चिन्ताधाराके दोनों मूलों तक दायी थी, वह अब भी वैसी ही है; पर शिष्टा के प्रसार और सांस्कृतिक संपर्कके जागरूक अनुभवके कारण मानविक जीवन से उस उदात्तताकी हत्याना हो पड़ेगा, भलेही कुछ अन्य कारणोंसे सामा-

१—हज्जामन्द जोशी—विशेषज्ञ। २—यद्यपि पं० सोलालम चतुर्वेदीने मुंशीजीके ऐतिहासिक ज्ञानपर सम्देह प्रकट किया है—दृष्टव्य मुंशी हुए पवि-
मान भारमा तथा पुस्तक-पराजयके हिन्दो अनुवादकी भूमिका।

जिक जीवन-रूढ़िकी कारणों आवद्ध रह जाय। आर्थिक वैषम्यकी प्रबल विभीषिकाने जन-जीवनके बीच स्मृतिकारके उल्लेखको दृष्टसे स्पष्टतर कर दिया है और आर्थिक विद्रोहके समान सामाजिक विद्रोहके लिए स्वभाविक उपकरण प्रस्तुत कर दिये हैं। बहुत सी बीमारों अपने आर गिरती जा रही हैं, यह केवल उपन्यासगत कारुणिक सत्य ही नहीं है, सम्भूयमान वर्तमानका घटनागत सत्य भी है। यौन समस्या आज और आनेवाले कलके लिए एक अर्थहीन प्रश्न है, अतः सिनेमा-जगतके द्विदृष्टे प्रयास, जिन्होंने नाट्यरचना को थोड़ा कुछ प्रतिबद्ध कर रखा था, अब गिरते हुए शहरोंके अपरिपक्व युवकोंको छोड़ और किसीके लिए आकर्षक नहीं रहे। अतः मौलिक प्रतिमा से उद्धेलित होकर वह चलनेका समय नाट्यधाराके लिए अब आ गया है, और धारा है कि शीघ्रही नाट्यरचना-चातुरी अपने विषयस्त गौरवको पुनः प्राप्त कर लेगी।

३—हिन्दीमें गीतिकाव्यका विकास

गीतिमायना कविताके अन्तर्गत गार वस्तु है। आधुनिक हिन्दी-काव्यमें इस भावनाके दर्शन विविध और विशद रूपमें होते हैं, और हम कह सकते हैं कि आजके कविमें गीतिकाव्यकी प्रवृत्ति, प्रधान रूपसे देखनेको मिलती है। पर, यदि यह कविताकी गार वस्तु है, तो इसका अस्तित्व काव्यक्षेत्रमें हमें कदेवसे ही देखनेको मिल सकता है। हम आगे देखेंगे कि गीतिकी दृष्ट सत्ताके न रहते हुए किस प्रकार यह भावना हमें प्राचीन, मध्य और वर्तमान सभी कालोंमें विद्यमान मिलती है। सबसे पहले हम इस बात पर विचार करेंगे कि गीति-भावनाका क्या महत्त्व है और कविताके अनेक रूपोंके अन्तर्गत इसका अस्तित्व किस प्रकार रहता है। पद्य काव्य या कविताके तीन रूप हम देख सकते हैं। एक मॉटमोव कविता, दूसरी प्रबन्ध कविता और तीसरी मुक्त कविता।

हम तीनों रूपमें मुक्त कविताके अन्तर्गत, कुछ ननि-उद्देश्यपूर्ण कविताकी छोड़कर प्रायः गीतिमायनाकी विशेषताकी हम तीन

रूपमें देख सकते हैं। प्रथम गेयत्व है। द्वितीय स्वानुभूतिका भाव और तृतीय कोमल भावकी सघनता है। अतः गेयत्व और सघन आत्मानुभूति जिस कवितामें एक साथ पायी जाती है, उसीको गीति-काव्य मानना चाहिये। उन-से-के-तीनों विशेषताएँ यथार्थतः उसकी आत्म्यन्वतर और बाह्य विशेषताएँ हैं। गीतिकी आत्म्यन्तर विशेषता इस बातमें मानते हैं कि उसके भीतर आत्माकी-अपनी निजी अनुभूति प्रगट हो। वर्णन चाहे किसी वस्तुका हो, पर गीतिके भीतर आकर वह वर्णन वस्तुका सामान्य, कल्पनागत वर्णन न रहकर कविकी अपनी अनुभूतिके भीतर आया हुआ वर्णन हो जाता है और यह न केवल वस्तुकी आत्मा और उसकी विशेषताओंका ही परिचायक होगा, बल्कि उसके भीतर कविकी आत्मा, उसकी भावनाएँ, प्रतिबिम्बित और झँकती हुई मिलेंगी। अतः गीतिकी प्रमुख विशेषता आत्मानुभूति हुई।

इस विशेषताके अन्तर्गत कविकी अनुभूतियोंका प्रकाशन, उसको अपनी सामाजिक, सांस्कृतिक विशेषताओंके आधार पर, अवश्य रहता है; पर हम उसे देख नहीं सकते। हम यह अवश्य देख लेते हैं कि कविकी भावना यकी सबल है और सीपे हमारी अनुभूतियों और प्रेरणाओंकी जगाती चलती है। कविकी पावन, शुद्ध पारदर्शी दृष्टि, वस्तुके भीतर कुछ ऐसे रहस्यपूर्ण और गुप्त तत्त्व देखती है, जो हमारे लिए नवीन होकर भी सत्य और सध्यपूर्ण हैं। यह कविकी शक्ति है, उसकी पवित्र व्यापक अनुभूति है और उसकी साथ लेकर चलनेवाली सूक्ष्म कल्पना-है, जो वर्णनको इसना करना लेती है कि वस्तु अपनी—हृदयकी समी—ही जाती है और अरुणापके साथ-साथ हमारी असंख्य भावनाएँ उससे सम्बन्धित होकर देखी जाग उठती हैं कि फिर उनको सुलाना कठिन है। वे जगकर एक प्रेरणा भरती हैं और तब हम समझते हैं कि कवि कितना प्रतिभा-सम्पन्न और अन्तर्दशी है।

गीतिकी अन्य विशेषता भी जो उसके बाह्यरूपसे सम्बन्ध रखती है, यथार्थमें उसकी स्वानुभूति पर ही आधनम्बित है। अनुभूतिकी तीव्रतामें कवि स्वाभाविक रूपसे गा उठता है, उसके सहज उद्गार गेयरूपमें प्रवाहित होते हैं, अतः गीतिकी गेयता भी स्वतः सिद्धि-सी है। गेयत्वका एक और रहस्य है। किसी भी भावका अनुभव हम बार-बार करना चाहते हैं।

गीतकी-स्वर-लहरियों ऐसी ही होती हैं कि बार-बार कहीं जाकर अनुभूति पर मधुर प्रभाव डालें। बार-बार कहने पर आनन्द देना गान की विशेषता है। साधारण बातको हम उतनी ही बार कहकर प्रत्येक बार वैसा आनन्द नहीं ले सकते, जितना किसी गानकी एक पंक्तिको सैकड़ों बार दुहराकर पाते हैं। स्वरकी दीर्घता और रस संक्षिप्ति अनुभूतियोंको उकसाती है, उसकी कोमलता कानोंको मधुर लगती है और सम्वादन कल्पनाको सजग और विकसितकर देता है। अतः “गीति” की भेद्यता उसका आवश्यक गुण है।

अब हमें देखना यह है कि कविताका मुख्य सार यही गीत-भावना है। कविताके जो अन्य रूप मिलते हैं, उन्हें काव्यके अन्य रूपोंकी विशेषतायें मिलकर यह रूप देती हैं, पर सूक्ष्मतः विचार करने पर यह बात स्पष्ट हो जाती है कि कवितोंकी विशेषता गीति-भावनाके रूपमें प्रायः विद्यमान रहती है। अतः हम विभिन्नस्वरूपोंको लेकर अलग-अलग उसका विश्लेषणकर इस बात पर विचार करेंगे।

सर्व प्रथम हम नाटकीय कविताको लेते हैं। इस प्रकारकी कवितामें कवि अपनी भावनाओंको विभिन्न पात्रोंके वार्तालापके माध्यम द्वारा प्रकट करता है। इसमें कविकी भावना सीधे ढंगसे न प्रकट होकर दूसरों का अनुभूतियोंके रूपमें प्रकट होती है। इसमें वार्तालापका, जो नाटक या उपन्यासका उपकरण है, आभय कवि लेता है। पर यह बात उसे कविता तब तक नहीं बनाती, जब तक कि कवि स्वयं पात्रोंमें प्रवेश करके उस पात्रकी आत्मानुभूतिकी प्रकाशित नहीं करता। कवि अब किसी पात्रकी आत्मानुभूति अभिव्यक्ति करनेमें इस प्रकार समर्थ होता है कि पात्रके व्यक्तित्व अथवा उसकी आत्माकी भाँकी मिल सके, तभी उसका काव्य सफल है। यादरूपकी अथवा उपकरणकी विभिन्नता होते हुए भी “गीति-भावना” का जो स्वातन्त्र्य-भूतिकत्व उसमें विद्यमान रहता है, वही उसे कविताका रूप देता है। अतः कविकी मुख्य विशेषता, नाटकीय कवितामें भी “गीति-भावना” के रूपमें द्विती रहती है।

प्रबन्ध-काव्यमें कविता कथानकका सहारा लेकर चलती है, अतः घटना-छन्दस्य भी उसमें आ जाता है, पर यह कविता है, तो उस घातमें

कविकी अपनी अनुभूति सुली-मिली अवश्य रहती है, कहीं-कहीं तो नाटकीय कविताकी भाँति और कहीं-कहीं दर्शककी भाँति। इस प्रबन्ध कवितामें भी प्रानन्दकी मात्रा आत्मानुभूतिके साथ-साथ प्रसर हो जाती है, नहीं तो गतिमय उद्गारों और आत्मानुभूतिके अभावमें प्रबन्ध कविता और कहानी या उपन्यासमें कोई अन्तर नहीं रहता।

उपयुक्त विश्लेषणके उपरान्त हम सहज ही इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि कविताकी मुख्य प्रेरणा आत्मानुभूति है और वहीं जब स्वामानिक गतिमय और गेय स्वर-सहरीमें प्रकट होती है तो “गीति” हो जाती है, अन्यथा अन्य उपकरणों और शैलियोंका सहारा लेकर अन्य रूपोंकी चारख करती है। इसी स्वानुभूतिकी प्रधानता होनेके कारण ही कबीर तथा भिर्गुख साधकोंको कवि बननेका उद्देश्य न रहते हुए भी कविका गौरव मिलता और इसीके अभावमें कुछ कवि पूरे उपकरणोंको लेकर चलते हुए प्रभावशाली कविताकी सृष्टि न कर सके। अतः हम देखते हैं कि कविताके क्षेत्रमें “गीति”का अपना महत्व है।

यहीपर गीति-काव्यके सम्बन्धमें यह भ्रम भी दूर हो जाना चाहिए कि प्रत्येक गीत या गान गीति-काव्यके अन्तर्गत रहता है। गीतिके भीतर वह पद रहस्ये जा सकते हैं, जो लेखककी अपनी अनुभूतिकी अपने रूपमें प्रकट करने वाले हों, अन्य पद नहीं। इसी प्रकार कविके स्वानुभूति सम्बन्धी वे कथन भी गीति-क्षेत्रके बाहर हैं जो सहज तथा स्वमानिक नहीं हैं और जो गाये नहीं जा सकते अथवा नीति और उपदेशके रूपमें हैं। अतः जहाँ पर दोनों ही विशेषताएँ मिलती हैं, वहीं पर हम “गीति” काव्य पाते हैं। गान या पद वे हैं, जो संगीतके स्वरोंके नियमानुसार साजपर गाए जा सकें। उनमें आत्मानुभूति हो या न हो। गीतिमें आत्मानुभूति होनी आवश्यक है, पर उसका गेय संगीतात्मक शब्द-ब्ययनमें ही बहुधा रहता है। गीतिको हम दो रूपोंमें देख सकते हैं—एक शुद्ध गीति और दूसरे प्रगीतमुक्तक। शुद्ध गीतिमें स्वानुभूतिनिरूपण करनेवाले गीत हैं, जिनमें प्रायः प्रथम या द्वितीय पंक्ति टेकके रूपमें पद पूरा होनेपर दुहराई जाती है और प्रगीतमुक्तकके अन्दर वे अन्य सुन्दर हैं, जिनमें स्वानुभूतिका तीव्र प्रकाशन संगीतात्मक शब्दोंमें होता है, वे

राजिब स्वयंके साथ बड़े जा गइने हैं, शास्त्री-वदतिर 'मिट' करके चादे गाए जा गइने । इन दृष्टिमें देवनेर मायतीन साहित्यका अधिकार मेव काय, गीतिके क्षेत्रमें बाहर है, क्योंकि उनमें कौनों विद्येवाएँ एक साथ नहीं मिलती हैं । परमात्माके रूपमें दिव्यी-कायको मनुष्यमें गीतिके रूपमें द्रष्टि प्रेरणा नहीं मिली । जयदेवके 'गीत-गाविन्द'का प्रभाव विद्यार्ति तथा अद्वैत और कृष्णमय कविपौर अधिक बड़ा । "गीत-गाविन्द" तथा विद्या-पतिके गंतोमें शुद्ध गीत मायना हमें देवनेका नहीं मिलती और यही तथ्य अधिकांशमें अद्वैत और कृष्ण-मय कवियोंके पद्योंके मूलस्थमें भी शाय है । ये कवि प्रायः राधाकृष्णको लीलाका वर्णन एक दृष्टिके रूपमें करते हैं और अन्तिम क्षणमें अपनी हृदय हासनेके साथ-साथ वह भाव भी प्रकट कर देते हैं कि ये भी उस वर्णनमें कहीं दृष्टिके रूपमें, कहीं वर्णन करने-वालेके रूपमें उपस्थित हैं । इसे और अधिक स्पष्ट करनेके लिए हम विद्या-पति, हर्ष, नन्ददास आदिके कुछ पद्योंको उद्धृत करेंगे, जिनमें उन्होंने कृष्णलीलाका वर्णन किया है और जो उनके काव्यके प्रतिनिधि पद कहे जा सकते हैं । प्रथम हम विद्यापतिके विरह-प्रसंगका एक पद लेते हैं:—

मधुपुर मोहन गेल रे मोरा बिहरत छाती ।
 गोरी सकल बिसरलनि रे जल छल अहिबाती ॥
 छललि छलहुँ अपन यह रे निन्दह गेलऊँ सरनाह ।
 करवौ छुटल परसमनि रे कोन गेल अपनाह ॥
 कत कहयो कत मुमिरव रे हम भरए गरानि ।
 आनक धन लो धनवंती रे कुन्जा मेल रानि ॥
 गोकुल चान चकोरल रे खोरी गेल चन्दा ।
 बिछुड़ि बललि दुहु जोड़ी रे जीव दह गेल पदा ॥
 काक भास निज भाषल रे पदु आओत मोरा ।
 खीर खाइ भोजन देव रे मरि कनक कटोरा ॥
 मनई "विद्यापति" गाओल रे घेरव पर नारी ।
 गोकुल होयत सोहाओन रे फेरि मिलव मुखरी ॥

उपर्युक्त पदमें कृष्णके मधुरा चले जाने पर गोपियोंको विरह-दशाका

एक है। उनके भीतर कृष्णके चले जाने पर दुःख पक्षात्पात, स्त्रीक ग्लानि और साध-ही-साध-हृत्ताके भावोंका संचार हो रहा है; पर है यह वर्णन-
~~न। निम्नोक्त इसका वर्णन करते हैं, उनकी अपनी भावनाएँ ये नहीं हैं।~~
 जो उपदेशक रूपमें गोपियोंको धैर्यप्राप्त करनेका ही उपदेश देते हैं और
 ह आशा दिखाते हैं कि मोकुलमें कृष्ण आयेंगे और मोकुल सुहावना
 गा। पूरे गीतमें विद्यापतिकी कविके रूपमें स्वानुभूति नहीं बरन् दूसरेकी
 अनुभूतिके रूपमें है। अतः हम शुद्ध गीति-भावनाके अन्तर्गत इसे नहीं
 कह सकते।

इसी प्रकार सूरदासरसे भ्रमर-गीत-प्रसंगके अन्तर्गत हम बहुत ही अधिक
 गीति-भावनाके समाव आ सकनेवाले नाचे लिखे पदका लेते हैं—

“फूल बिनन नहीं जाउँ सखी री ! हरि बिन कैसे बिनौ फूल !

सुन री, सखी ! मोहि राम बोलाई फूल लगत तिरसूल ।

बे जो देखियत राते राते फूलन फूली झर ।

हरि बिन फूल झारसे लागत भरि भरि परत आंगार ॥”

×

×

×

“कैसे कै पनघट जाउँ सखी री ! झोलीं छरिता तीर ।

भरि-भरि जमुना डमकि चली हैं इन नैनन के नीर ।

इन नैनन के नीर सखी री ! सेज भई घरनाड ।

चाहति हौं याही पै चढ़ि कै श्याम मिलन को जाउँ ।

मान हमारे बिन हरि प्यारे रहे अघरन पर आव ।

सूरदासके प्रभु सो सखनी कौन कहे समुझाय ।”

सूरदासके ऊपर लिखे पदमें गोपियोंकी दशाका वर्णन है। अपनी
 विवशता, अपनी उत्कण्ठा, अपने दुःखकी भावनाओंका वर्णन एक गोपी
 दूसरी सखीसे करती है। सूरदासका सम्बन्ध इस भावनासे इतना हो है कि
 कृष्ण, जो गोपियोंके पति हैं, सूरके भी प्रभु हैं। पर गीतिमें वर्णित भावनाएँ
 सूरको अपनी स्वानुभूत भावनाओंके रूपमें नहीं हैं। सगुणोपासक भक्त कवियोंके
 गीतोंमें जहाँ भी कृष्ण तथा रामकी जीवन-लीलाका वर्णन है, वहाँ पर न
 सूर और उनके साथियों में और न तुलसी हीमें शुद्ध गीति-भावना पाई जाती

है। हाँ इनके विनय-गीतोंमें गीति-भावना सहज रूपमें विद्यमान है और इस कथनकी पुष्टिके लिए हम सूरके विनय-पदों और तुलसीकी विनय-पत्रिकाके गीतोंको देख सकते हैं। विनय-गीतिकी उत्कृष्ट भावना हमें इनमें खोलती हुई मिलती है।

हिन्दीकी भक्ति-धाराके अन्तर्गत शुद्ध गीति-भावना हमें कबीर, दादू आदि निर्गुण उपासकोंमें, मीराके काव्य तथा तुलसीकी विनय-पत्रिकामें देखनेको मिलती है। निर्गुणियोंको स्वानुभूति तो उनकी साधनाका तत्त्व और केन्द्रबिन्दु है, और उन्होंने उसे अपने ही रूपमें बिना किसी रूपकका सहारा लिए व्यक्त किया है अतः निर्मलगीति-प्रवाह निर्गुणधाराके काव्यमें बहा है कबीर कहते :—

“मैं अपने साहब संग चली।

हाथमें नरियल मुल्लमें थीका, मोतियन माग मरी ॥

लिल्ली षोड़ी जरद बछेड़ी तापै चढ़ि कै चली।

मरी किनारे छतगुरु मँटे मुरत जनम सुधरी।

फई कबीर मुनी भर साधो, दोउ कुल तारि चली।”

इस पदमें जो पुष्ट मो वर्णन है, कबीरने स्वानुभूत रूपमें किया है, किसी अन्य प्रसङ्गको न लेकर अपने आपको उस अवस्थामें डालकर कबीरने आत्मिक-अनुभूतको व्यक्त किया है। शेष है ही, अतः गीति-भावना का शुद्ध रूप है। निर्गुण सम्प्रदायके अन्य कवियों—दादू, नानक, घना, पीरा, हुजा, हरिया, मलूक आदिमें भी हमें इसी प्रकारके उद्गार देखनेको मिलते हैं, पर इनमें काव्य-सौन्दर्य और अनुभूतिकी वह स्वाभाविक तीव्रता नहीं मिलती, जो हमें मीराके पदोंमें प्राप्त होती है, मीराको भक्तिकालीन गीतिकारोंमें बड़ा महावपूर्ण स्थान प्राप्त है। उनकी गीतियोंमें, प्रेम-भावना हो, पारे विरा, दोनोंके ही वर्णनमें जिस स्वानुभूतिके वर्णन हमें होते हैं, वे अन्यत्र दुर्लभ हैं। मीराका एक पद देखिए—

“आत्मी री मेरे नैणा बान पड़ी।

जित चढ़ी मोरे माधुरी मूरति उर विव आनि अड़ी।

कबड़ी ठाढ़ी दध निहारुँ अरने भवन लड़ी ॥

हिन्दीमें गीतिकाव्यका विकास

कैसे प्राण दिया हिले रहें जीवन मूरि जदी ।

“मीरा” गिरधर हाथ बिकानी लोग कहें विपदी ॥”

मीराकी कृष्ण सम्बन्धी विरहानुभूति बड़ी सीध है। भक्तकी रसमार्मिक भक्तिके साथ-साथ “गीति” का निर्मल खल स्रोत मीराके पदोंमें बहता हुआ मिलता है। तुलसीकी विनय-पत्रिकामें सेवक-सेव्य भावका प्रकाशन है। पर मीराकी भक्ति, माधुर्य भावकी है, वही अन्तर है। इस रूपा में मीराका दर्जा तुलसीके ही समान है। सगुणोपासक कवियोंमें तुलसीकी विनय-पत्रिका शुद्ध गीति-भावना का उत्कृष्ट नमूना है। भावकी सीधता, सत्यता और स्रजनता तुलसी और मीरामें एक है, पर आत्मभवनके भावमें अन्तर है। मीराका एक पद देखिए:—

“नैनन बनज बसाउँ री ओ मैं साहब पाऊँ ।

इन नैनन मेरा साहब बसता, डरती पलक न लाऊँ री ।

त्रिकुटी महलमें बना है भरोसा, तहाँ से भँकी लवाऊँ री ॥

सुख महलमें सुख जमाऊँ, सुखकी सेज बिछाऊँ री ।

‘मीरा’ के प्रभु गिरधर नागर, बार-बार यति जाऊँ री ॥”

इस पदसे प्रकट है कि मीरामें कृष्ण-भक्त सगुणोपासकोंका और निर्गुण साधनाका पूरा प्रभाव था। निर्गुणियोंकी आप्तात्मिक उँचाई, और कृष्ण-भक्तिकी सरस माधुरी, दोनोंका ही सुखद सम्मिश्रण मीरामें हुआ है।

तुलसीकी गीति-भावनामें दाय्य भावकी उपासना है, पर यदि प्राचीन-कालमें अकेला कोई हिन्दी-ग्रन्थ शुद्ध गीति-भावनाको लेकर लिखा गया कहा जा सकता है, तो वह “विनय-पत्रिका” है। आत्म-समर्पणकी कितनी सही भावना नीचे लिखी पंक्तियोंमें व्यक्त हुई है—

“जाऊँ कहाँ तबि चरन तुम्हारे ।

काको नाम पवित्र-भावन जग फेदि अति दीन विधारे ॥”

“गीति” के भक्ति सम्बन्धी रूपर कहे गये रूपोंको छोड़कर अन्य लौकिक भावनाओंके अन्तर्गत, हिन्दीके पूर्वकालीन काव्योंमें, गीति-भावनाका प्रवेश नहीं हुआ। पत्र-तत्र गीति-कालीन काव्यमें (जैसे रसखान, वनातन्द, बीधा आलय, ठाकुर आदिकी कवितामें) हमें सहानुभूतिके दर्शन लौकिक प्रेमके

आधयमें मिलते हैं, पर उनमें भी छाया कृष्ण-मन्त्रिकी है। छाया-ही-छाप ऐसे उद्गार गीतोंके रूपमें कम प्रवाहित हुए हैं। किन्तु इन्हें हम प्रगीत-मुक्तकोकी कोटिमें रग सकते हैं, क्योंकि कोमल भावका पनोभूत प्रकाशन, स्थानुमूर्ति और संगतारमक मधुर शब्दावली हमें देनेनेकी मिलती है। रसरसान, पनानन्द, टाकुर बोधाके कागमें अविनाश प्रगीतामकता है। पनानन्दका मोचे लिग्ग एन्द इसका सुन्दर उदाहरण है—

“एने परे हग मोन मुजान जे ते बहुरे कब आय बगव हो।
छोच नहीं मुरमयो निय जो हिय सो मुन्य छोचउ देख नवाय हो ॥
हाय दर्द ‘पनआमंद’ है करि कीर्ती वियोगके तार टगाय हो।
एहो हँसी गिन जानो इसा हमें खाय कहीं अब काहि नवाय हो ॥”

इसमें प्रेम प्रगीतका सुन्दर रूप है, इन स्वच्छन्द कवियों और मन्त्रिकों उद्गारोंकी छोड़कर गीति-भावनाके विविधरूप हमें पूर्व कालीन हिन्दी-काव्य में नहीं मिलते। इनके कारण हैं। प्रथम कारण तो यह है कि पूर्वकालीन काव्यमें कवि अपनी लौकिक भावनाओं और कार्योंके विषयमें मोन रहता था। कोई भी कवि हमें ऐसा नहीं मिलता, जिसने अपना पूरा परिवय कहीं भी दिया हो। अपने विषयमें अधिक कहना भारतीय कवि पद्धतिके अनुशासनालीनताके विरुद्ध बात समझी जाती थी। अतः ऐसी दशामें कवि अपनी लौकिक भावनाओं और अनुभूतियोंको अपना कहकर कैसे गा सकता था। अतः गीति-भावनाकी मूल स्वच्छन्दता उस समय न थी। कवि एक निरीक्षक और प्रशाके रूपमें धर्षन करता था। इस बातका एक मुररिणाम यह हुआ कि मुद्ग प्रदम्प-काव्य हमें मिल जाते हैं। इसके विरुद्ध आधुनिक युगमें गीति-भावनाकी पूरी स्वच्छन्दता मिलने पर प्रबन्ध-काव्यों और बन्धुवर्णनोंकी बड़ा धका सा लगा है। पर गीति-काव्य सूख उभड़ा है।

आधुनिक-युगमें गीति-भावनाके प्रबल प्रवाहके प्रमुख कारण हैं— परम्परा त्याग और स्वच्छन्दता, चंग्रेजी गीति-काव्यका सम्पर्क, प्रकृति-प्रेम अभाव या असन्तोष की भावना आदि। मारतेन्दु-युगमें कविके विषयोंमें बहुत बड़ा परिवर्तन हुआ। गीति-काव्यकी बल देनेवाली भक्ति और प्रेम भावनायें जहाँ पर थी, वैधी ही रही, वहीं देश-प्रेमकी नवीन भावना जाग्रत

हुई। जिनके अन्तर्गत आगे चलकर अनेक नाटक, प्रबन्ध-काव्य, उपन्यास आदि लिखे गये; साथ ही-साथ इसने गीति-भावनाको भी प्रेरित किया। देश-प्रेमको लेकर लिखी गई बहुसंख्यक रचनाएँ भारतेन्दु-युगमें विद्यमान हैं, जिनमें शुद्ध गीति-भावना दिलोरे लेती है। प्राचीन गौरव और आधुनिक दुर्दशाके चित्र विवशताका सञ्चार करते हैं और निरबलम्बताकी दशामें कवि देशोद्धारके लिए ईश्वरसे प्रार्थना भी करते हैं। यह विवशता और निराशाकी भावना देशगत होते हुए भी कविकी व्यक्तिगत भावनाके रूपमें प्रकट हुई है। भारतेन्दुजीकी निराशा नीचे लिखे छन्दमें व्यक्त हुई है।

“कहाँ परीक्षित कहें जनमेजय कहें विक्रम कहें मोज ।

नन्दवंश कहें चन्द्रगुप्त कहें हाय ! कहाँ वह शोज ॥

काल विवश जो गए नृपति वे तो क्यों उनके बालक ।

भय न उनके सम काकी अशा उरजे कुल बालक ॥

हा ! कबहुँ वह दिन फिर ऐहँ वह समृद्धि वह खोभा ।

कै अब तरसि-तरसि मूसि कै दिन जैहँ सब छोभा ॥”

भारत-दुर्दशाका नीचे लिखा वर्णन कितना हृदय-द्रावक है :—

“जहँ राक्षस भय हरिचन्द नहुष ययाती, जहँ राम युधिष्ठिर बाहुदेव धर्याती ॥

जहँ भीम करन अर्जुनकी छटा दिखाती, तहँ रही मूढ़ता कलह अविद्या राती ॥

अब जहँ देखहु तहँ दुःख ही दुःख दिखाई, हाहा भारत दुर्दशा न देखी जाई ॥”

केवल भारतेन्दु हीकी नहीं, यह भावना समकालीन अनेक कवियोंकी थी। प्रतापनारायण मिश्र, अम्बिकादत्त व्यास, बन्नीनारायण चौधरी, ‘प्रेमचन’ राधाचरण गोस्वामी और भीधर पाठक आदिने देश-प्रेमकी भावनाको व्यक्तिगत बनाकर अपने गीत लिखे हैं। राधाचरण गोस्वामी इस दरिद्र भारतके उद्धारकी ईश्वरसे प्रार्थना करते हुए कहते हैं :—

“प्रभु ही पुनि मूल अवतरिए ।

अपने या प्यारे भारतके पुनि दुष्ट दामिद हरिए ।

महा अविद्या राक्षसे या देखि बहुत सतायो ।

छाह्य पुन्यारथ उद्यम घन सब हो विधिन गर्वायो ॥

जो कौऊ हितकी बात कहत तो कोयँ सब ही मारी ।

धरम-बहिरमुख मूरख नास्तिक कहि-कहि देवै गारी ॥”

इन्हें हम जागरण-गीति कह सकते हैं। इनमें ईश्वरको जगानेके बाद देश को जगानेका भाव आया और फिर नौजवान, किसान-मजदूर आदिको जगानेका भाव इसी देश-प्रेमको लेकर चलनेवाली धाराके भीतर उमड़ा है, जो अधिकांश प्रगतिशील काव्यके अन्तर्गत रक्खा जाता है। ‘दिनकर’की हिमालयके प्रति कविता भी इसी भावनासे ओत-प्रोत है, पर प्रगीतात्मकताका भाव इसमें पूर्वकालीन कवियोंकी अपेक्षा अधिक गम्भीरता, कला एवं सौन्दर्यके साथ व्यक्त हुआ है। कुछ पंक्तियाँ इसे सिद्ध करेंगी।

“मेरे नगपति ! मेरे विशाल !

साकार, दिव्य, गौरव विराट ! तू पूछ अबधसे, राम कहाँ !

पौरवके पुंजीभूत ज्वाल ! कृन्दा ! शोलो, धनदयाम कहाँ !

मेरी जननीके हिम किरीट ! ओ मगध ! कहाँ मेरे अशोक !

मेरे, भारतके दिव्य माल ! यह चंद्रगुप्त बलधाम कहाँ !”

यहाँ तक तो पूर्ववर्ती भावनाका ही मेल है, पर आगेकी पंक्तियोंमें। भावनाकी सपन सीमता, पुंजीभूत साइस और आकुल क्रियाशीलताकी धार कर कवि कहता है—

“ले अगकाई उठ, हिले धरा तू मौन त्याग, कर सिहनाद ।

कर निज विराट स्वरमें निनाद रे तपी ! आग तपका न काल ।

तू रौलराट् ! हुंकार भरे नवमुग शङ्ख स्वनि जगा रही ।

बट जाय कुहा भागे प्रमाद ! तू आग-जाग मेरे विशाल !

मेरी जननके हिम किरीट ! मेरे भारतके दिव्य माल !

नव मुग शङ्खस्वनि जगा रही जागो नगपति ! जागो विशाल !”

“जागरण” की भावनाके अन्तर्गत प्रगीतात्मकता नरेन्द्रकी ‘प्रभात केरी कवितामें भी इसी प्रकार अन्वर्निहित है। ‘कन्दो’ की भारतीय मानवका मान कर कवि उसे मुक्त करनेका भार, अपने ऊपर लेता हुआ कहता है—

“आओ हथकड़ियाँ तड़का दूँ, जागो रे मन धिर कन्दो ।

उन निनीह शून्य आँखोंमें, आग, पूँछ दूँ तो मजनीबन

मर दूँ :

मलय-वाहिनी हो, स्वतन्त्र हो तेरी सोंसे बन्दी ।”

जागो, पहचानो अपनेको मानव हो समझी निज गौरव

अन्तस्तलकी ओलें खोलो देखो निज अद्भुतित बलवैभव,

अहंकार श्री, स्वाधिकार, हो पृथक् पृथक् पथ हैं बन्दी ॥”

इन जागरण गीतोंमें प्रायः कविका ‘आवेश’ व्यक्त हुआ है। यह स्पष्ट है और शीघ्र ही ऐसा परिवर्तन, ऐसी क्रान्ति चाहता है, जिससे समस्त परवशता और दासता दूर हो जाय और मानव स्वच्छन्द हो अपने अधिकार प्राप्त कर सके। इसी क्रान्तिकी जगता हुआ ‘अंचल’ का कवि या उठता है—

“मूले ये मूचाल युगोंके मूले ये तुमन भयंकर ।

भूमी हैं सर्वनाशक ये तरङ्गों ओ छकुलाती घर घर ।

एक दुहारी आहट पाते ही ओ आग भरी लासानी ।

धू-धू झुकते दीप भमक घर घरमें बूँदोंमें फुरवानी ।

जागो अब तो घबक उठे लूसे ये खेग लुयी हरिमाली ।

कैसे ये मजलूम बुलाते श्री चलते अंगारों वाली ।

पाक करो यह सृष्टि दानवोंसे जिनने यह अनय मचाया ।

कैसे तुम पड़ी खेतोंमें जागो इकिलाव फिर आया ॥”

इस क्रान्तिकी जागरण प्रेरणाको पूँकनेवाला कवि स्वयं है। भावका सीधा कविसे सम्बन्ध है; कथा या प्रसङ्गकी आड़ नहीं है। अतः गीति-भाषनाकी बाध प्रधान है। इस प्रकारकी भाषनाको लेकर आधुनिककालमें अनेक गीतियाँ लिनी गई हैं। प्रमुख कवि भीषण पाठक, मैथिलीशरण गुप्त, निराला, मालन-लाल खेतुवेंडी, नवीन, मुमक्षुमायी चौहान, द्विवेदी, नरेन्द्र, दिनकर, अंचल और मुमन आदि हैं। गुप्त, प्रसाद और पन्तमें यह भाषना आवेशको लेकर चलनेवाली नहीं, बल्कि साहित्यिक रूप ग्रहण करती है।

अमेरिकाके कवियोंमें विरोध करने वाले वॉल्फ, डेली आदिकी रचनाओंसे प्रभावसे आधुनिककालीन गीति भाषनाकी बड़ा बल मिला। विरोध कर दासताकी कविताएँ पथ छोड़नेकी प्रकाशसे प्रशस्त हुआ, पर हम यह नहीं कह सकते, कि दासताकी बाध करने लक्ष्य कर और विकासमें इनसे

मिल नहीं है। इस कारणकी कान्ती विशेषज्ञ है। जिसकी गैरी और स्वच्छ-
स्वच्छी प्रेमा शक्तिकी कान्ती मिली है, पर मान एवं मनुष्यकी पार-
स्परिकता कान्ती है। इस प्रभावके जनमकर मानव एवं प्रकृति-प्रेमके
सांख्यिक गीतियोंका विकास देखनेको मिलता है।

प्रेम रस तिके अन्तर्गत मानव, नारी एवं देवके प्रति प्रेमकी भावना प्रकट
हुई है। मानव प्रेमका रूप आगे चलकर कान्ती एवं वीरियोंके प्रति महा-
भूतिका रूप प्राप्त कान्ती हुआ दिखलाई देता है। कुतूहल, मनुष्यकी भिन्ना-
रिक्तोंके प्रति मिलने गए कान्ती इन्हींके अन्तर्गत रने जा सकते हैं। इस प्रकारकी
गीतियाँ निराशाके "विचित्र", "विषय", नदीनके "जूटे पसे" आदि हैं।
इस प्रकारकी कविताओंमें स्पष्टिगत भावना तो है, पर गेयताकी मात्रा
अधिक नहीं। साथ ही मानव-प्रेमके रूपमें अधिक न होकर महाभूत-
के रूपमें ही रहनाएँ विशेष हैं। अतः इन्हें कथ्य—गीत कहा जाय तो
विशेष सप्रत होगा।

देश-प्रेमका रूप ऊपर दिया जा चुका है। नारी-प्रेम स्वच्छन्दतावाद^१
विशेष देन है। नारीके शौन्दर्य और प्रेमका विषय पूर्वकालीन काव्यमें हुआ
है अथवा, पर उसमें प्रगीतात्मकता नहीं था वही। प्रगीतात्मकता आधुनिक
युगकी विशेषता है और नारी-प्रेमका स्वच्छन्द प्रगीतात्मक विषय अधिकांश
अप्रेमी-साहित्यके प्रभावके कारण ही हुआ है। प्रेमगीतके अन्तर्गत, प्रेमके
सम्बन्धित करके भी लिखा गया है। साथ ही साथ नारी-पुरुषकी पारस्परिक
प्रेम-भावनाका भी सुन्दर एवं मधुमय वर्णन हुआ है। इसके अन्तर्गत प्रमुख
रूपसे आनेवाले कवि—प्रसाद, पन्त, निराला, महादेवी, मगधतीचरण वम
नैवाली, अंबल, नरेन्द्र, दिनकर और यथन आदि हैं। इस भावनाको लेकर
तो अधिकांश आधुनिक युगका गीति-काव्य निर्मित हुआ है। अतः ऐसे
गीतिकार मिलना कठिन है, जिन्होंने इसे बिलकुल ही न ग्रहण किया हो।
पर प्रमुख रूपसे प्रतिनिधि कवि उपर्युक्त ही हैं।

१-रूप से अपना अमाध प्रेम स्पष्ट करते हुए पन्तने लिखा है :—

“स्नेहमयि, सुन्दरतामयि !

...हारे रोम-रोमसे नारी, मुझे है स्नेह अपार।

तुम्हारा मृदु उर ही सुकुमारि, मुझे है स्वर्गागार ॥

तुम्हीं इच्छाओंका अवधान, तुम्हीं स्वर्गिक आभास ।

तुम्हारी सेवामें अनजान, हृदय है मेरा अन्तर्धान ॥

देवि ! मा ! सहचरि पल्लव ! प्राण !”

नारीका पावन व्यक्तित्व, अपूर्व आकर्षण एवं प्रेरणा से पूर्ण है—पल्लव जिनका विशेषण पन्तने निम्नलिखित पंक्तियोंमें किया है, गीतिकी ये पंक्तियाँ विषय और व्यक्ति दोनों पर प्रकाश डालनेवाली हैं—

“तुम्हारे छूनेमें था प्राण, संगमें पावन गंगा स्नान ।

तुम्हारी धाणीमें कलपाण, भिवेछीकी लहरोंका गान” ॥

नारीके सौन्दर्य, स्वभाव, कोमलता, कवच, शान्ति, सहनशीलता आदि गुणोंकी ओर संकेत करते हुए प्रेमकी अभिव्यक्ति आधुनिक कवियोंमें हुई है पर विशेष रूपसे सौन्दर्यने ही उन्हें आकृष्ट किया है ।

प्रेम सम्बन्धी समस्त भावनाओंकी प्रकाशन देनेके लिए आधुनिक कवियों ने प्रकृतिकी माध्यम बनाया है । स्थूल सौन्दर्य-विषय एवं सामान्य भावनाओं को छोड़ सृजनात्मकताकी ओर जानेके प्रयासमें कविने प्रकृति सजीव एवं भाव-सम्पन्न रूपमें चित्रित किया है । अतः प्रकृति प्रेमका प्रकाशन, प्रेमके प्रतीक रूपमें और स्वतंत्र आलम्बन रूपमें दोनों प्रकाशसे किया गया है । प्रकृति-चित्रणमें गीति भावनाका समावेश अधिकांश कवियोंमें देखनेको मिलता है, पर प्रमुख रूपसे प्रकृतिसे आत्मभाव जोड़नेवाले कवि हैं—प्रभाव, महादेवी, पन्त, नरेन्द्र और नैराली । वाधारण्यतया प्रकृतिके स्वरूप समझनेवाले कवि पन्त और नैराली हैं, इन्होंने अपनी भावनाको प्रकृति सम-पेठ-सा कर दिया है, उसके सौन्दर्यपर रीझकर वे आत्म विमोह हो जाते हैं । पन्तकी प्रकृति स्नेहमयी लगती है, और उसके रूपमें वे डुल मिल जाना चाहते हैं । इतना ही नहीं, वे उससे प्रेरणा भी ग्रहण करते हैं । प्रकृतिका रूप इतना सुभाषना है कि वह वाचना और संस्कार बनकर मोहर प्रवेश कर चुका है, और नारीरूपके लिये भी ये प्रकृतिको छोड़नेके लिये तैयार नही हैं ।

“छोड़ द्रुमों का मृदु छाया, तोड़ प्रकृतिसे भी माया

वाले ! तेरे बाल-जालमें कैते उलझा दूँ सोवन !

तजकर तरल तरंगोंको, इन्द्रधनुषके रंगों को,
तेरे भ्रू मंगोंसे कैसे बिधवा हूँ निज मृग सा मन !”

नेपालीका प्रकृतिके प्रति आकर्षण, पन्तकी भाँति पवित्र नहीं, बरन् मादक है। वे उसके भीतर व्याप्त सजीवताके दर्शन कण-कणमें करते हैं। ‘भोर’का वर्णन करते हुये वे कहते हैं—

“हँसकर डाल-डालमें फूल, फूलमें हँसते हो सुकुमार।
उठाकर काले काले भुंग, बसाते फूलोंका संसार ॥
भुंगका रूप तुम्हारी सूर, फूलके रंग तुम्हारे खेल।
खिलाकर फूल उड़ाकर धूल, मिलाते तुम जीवनका मेल ॥
सुरमुटोंमें छिपकर चुपचाप, हिलाते तुम प्राणोंके पाव।
मारकर तुम किरणोंके बान, खिलाते नयनोंके जलजात ॥”

नेपालीका व्यक्तित्व प्रायः अपने ‘विषय’से मिलकर एक हो जाता है, चर्य और कविमें कोई अन्तर नहीं खिलता।

प्रसाद, निराला और महादेवीका प्रकृति-प्रेम दार्शनिक और परंपरागत आधार लिए जान पड़ता है और प्रकृतिके माध्यमसे वे एक अलौकिक व्यक्तित्वके दर्शन करते हैं। प्रकृतिके भीतर जो भी स्पन्दन, क्रिया-कलाप, व्यापार हैं, वे सभी इनके लिए कुछ न कुछ संकेत और व्यंग-भरे हैं, निराला का प्रकृति-विषय परम्परागत उद्दीपनके रूपमें विशेष है। जहाँ प्रकृति मुख्य अर्थ-दुःखद मानव-भावनाओंको, सभ्य, सचेत अथवा प्रज्वलित करती है। ‘गीतिका’के एक पदमें यह बात स्पष्ट है—

“यह चली अब अलि, शिशिर समीर। कौपी मीन मृणाल-वृन्त पर।
नील कमलकी कलिकाएँ धर-धर प्रात-अरुणको कदण अभुमर ॥”

लख ताँ अहा ! अधीर !

वन देवीके, हृदय-हारसे, होरक भरते हरमिगारके।

बेध गया उर किरण-तारके, विरह रागका तीर ॥

विरह-परी सी सड़ी कामिनी, व्यर्थ बह गई शिशिर-यामनी।

प्रियके पदकी स्वामिमानिनी नयनोंमें भर नीर ॥”

निरालाके अधिकांश गीतोंमें गेयत्व और कवित्व अधिक है; पर स्वाधु-

कृतिका सीधा प्रकाशन कम है और यह भी भारतीय-परम्पराका प्रभाव है। इनके वर्णनमें सीधता है, प्रकृति श्रुत-सुखम प्रभाव और स्वरूपका वह बढकीला चित्रण और हृदयशरी विशेष है, पर वह वर्णन शुद्ध, आत्मानुभूति रूपमें कम है। एक दूसरा गीत देखिए:—

“हली री यह डाल, बसन बासन्ती लेगी।

देख खड़ी करती तप अरलक, होरक-सी समीर माला जप

शील मुठा अर्पण-प्रशना पल्लव बसना बनेगी—बसन बासन्ती लेगी”

प्रसादजी प्रकृतिके भीतर मानव-भावनाओंका अन्तर्नाद सुननेवाले कवि हैं। भावनाओंको प्रकाशन देनेका माध्यम प्रकृति है, उसीके भीतरसे ही उसीकी लीला और व्यापारोंमें ही वे आत्मन्तर भावनाओंका इंगित प्राकट्य करते हैं। भरना और लहर आदि रचनाएँ इसी प्रकार हैं। प्रकृतिके स्वरूप मनुष्यकी अन्तर्दृष्टियोंके प्रतीक प्रसादजीके चित्रणोंमें मिलते हैं। भावनाओंकी प्रतीक ‘लहर’को सम्शोभित करते हुए उन्होंने लिखा है।

“उठ उठ री लघु लोल लहर।

कदयाकी नद झँगड़ाई-सी, मलयानलकी परछाई-सी,

इस छले तट पर छिटक छहर।

रू भूल न री पकड़ बनमें ओवनके इस सुनेपनमें।

ओ प्यार पुलकमे भरी दुःखक, आ चूम पुलिनके विरस अबर।”

गीतिभावना प्रसादजीमें पूर्णतया विद्यमान है। पर इनके वर्णन व्यापकता और उच्चता अधिक है, सपनता और सीधता उतनी नहीं। प्रकृति के साथ सपनता एवं तोड़ताकी भावना महादेवी वर्मामें सबसे अधिक है जिस प्रकार भक्तिशालीन गीतिकारोंमें भोराका प्रधान स्थान है, उसी प्रकार आधुनिक गीतिकारोंमें महादेवीका। उनके लिए प्रकृति बड़ी ही समीक्षका रूक और अनुभूतिधंकुल है।

प्रकृतिकी सचेतन रूपमें देखनेवाले कवियोंमेंसे प्रमुख पन्त और महादेवी हैं। पर महादेवीजीकी भावना अधिक तीव्र और मधुर है। वेपद इनमें अधिक है। इनमें आधुनिक गीति-काव्य एक कलात्मक पूर्णताकी प्राप्ति है। जैसी सुन्दर और मधुर कलापीतियाँ इनकी रचनाओंमें मिलती

कारित गीत

देगी कल्प नदी । हाँ भीगीकी मीति ही इनमें भी बहनेवाली भाग्य एत
हे—प्रियकी सिद्धान्तमूर्ति । यह अनुभूति प्रकृतिके साम्यमने पड़ी हो मुन्द
कामिन्दकि या गयी है । एक गीति देनिपः—

“पुनः पुनः उर गिर-गिर तन, छाज नान करो आते मर-मर ।
धनुष गजस मिलती रोहानी, दमन मीलभी डानी डानी ॥
धुनते नय प्रयास कुंजों में, रजस रसाम तारी से जाली ।
दिपिन मधु पदन गिन गिन मधुकण हगिगार भरते हैं भर भर !
निक की मधुमय गंधी बोली नाच उठी धुन अजिनी मोली ।
अदृष्ट धनल पाटल बरसाता तमपर मृदु पराग की रोली ॥
गुम विद्युत बम छाओ पाहुन ! मेरी पलकोंमें पग धर-धर !”

इस प्रकार स्वानुभूति और मेदस्थ दोनोका मधुर सम्मिश्रण हमें महादेवी
यमाके काव्यमें मिलता है । प्रकृति उन्हें प्रेरणा देती है, यही प्रियका संकेत
करती है और उधीसे ये पूछती भी हैं :—

“सुखकावा संकेत मरा नम अलि क्या प्रिय आनेवाले हैं !
मीती दिसराती नूपुरके छिप तारक परियाँ नर्तन कर ॥
हिमकण्ठपर आता जाता मलयानिल परिमलसे अंजलि मर ।
भ्रान्त पथिकसे फिर आते विस्मित पल क्षण मतवाले हैं ॥
नयन भ्रमश्मय भ्रमश्मय नयनमय आज हो रही कैसी उलकन !
रोम रोममें होता री सलि ! एक नया उरका-सा स्पन्दन ।
पुलकोंसे भर फूल बनगण, जितने प्राणोंके छाले हैं ॥”

इस प्रकार प्रकृति और अपनेमें एक आन्तरिक आनुभूतिक साम्यक
विशेषता महादेवीजीके गीति-काव्यमें मिलती है ।

इस प्रकार कलागीतिके अन्तर्गत शुद्धगीति और प्रगीत तथा उनके प्रेम
गीति, करुणगीति, जागरण-गीति, सम्बोधगीति आदि मेद-प्रमेद देखे जा
सकते हैं ।

किन्तु गीतिकाव्यका निवरण पूरा न होगा, यदि उसमें ग्रामगीतिका
उल्लेख न किया जाय । यहाँ ग्रामगीतिमें भी वही विशेषताएँ अपेक्षित हैं,
इनके भीतर भी कविकी तीव्र स्वानुभूति, मधुर कोम

हिन्दीमें गीतिकाव्यका विकास

और संगीतात्मकता विद्यमान रहनी चाहिए। मेद-प्रमेद भी वही माने सकते हैं। हाँ, इतनी बात अवश्य है कि जो सांस्कृतिक महत्व ग्राम-गीतोंका है, वह कलागीतियोंका नहीं, साथ-ही-साथ स्वाभाविकता, तीव्रता, नता और गहरे, पारदर्शी एवं हृदयद्रावक संकेतोंसे जितना ग्रामगीति प्र्य प्रोत्-प्रोत् है, उतना कलागीतिकाव्य नहीं। घरेलू विश्वासों एवं गहरी नुम्रुतियोंका सहज प्रकाशन ग्रामगीतिकी अपनी विभूति है। एक उदाहरण लेए घेटीकी बिदाका प्रसंग है। समुराल जाते समय अपने मायकेके लोगोंके लोका संकेत वह किछ नायिक दंगसे करती है, यह देखते ही बनता है :-

“सावन सेंदुरा मोंग मरी यीरन, चुनरी रेंगायो अनमोल।

मायाने दीनों नौ मन सोनबाँ, कि ददुलीने लहर पटोर ॥

मैवाने दीनों चदनकी चोड़िला भीजी मोतिनको हार। सावन०।

मायाके रोये ते नदिया बहति है ददुलोके रोये सावर पार।

मैयाके रोए पड़का भीगत है, मीजीके दुई दुई आव।

सावन सेंदुरा मोंग मरी यीरन, चुनरी रेंगायो अनमोल ॥”

पारिवारिक संस्कृतिकी विशेषताको लेकर चलनेवाजी भाषावाचक गीतिमें इतनी गहरी है, उसके भीतर प्रतिध्वनित स्वयं भी उतना ही प्रखर। एक ही अनेक लोक-गीतियाँ इसी प्रकारकी विशेषताओंको लिए हुए हमारे गीति रूपकी समृद्धि और वैमदको बढ़ाती हुई हमारे लोक संस्कृतिको धराको ढकती हैं।

हिन्दी गीति-काव्यके बने हुए प्रौढ़ रूप अभी उदर्युक्त चोचोंमें ही बल पाए हैं। आजपूर्ण नवीन जागरणकी गीतियाँ भी अभियोंकी भाँति स्वतन्त्रता-गतिके बाद हिन्दा-काव्यसरोवरमें लहरा रही हैं, पर अभी उनको निश्चित रूपसे ग्रहण करनेमें कुछ क्लिप्त है। हिन्दी-गीतिकाव्यका मचेष्ट उदर्युक्त है। जिस प्रकार अभी तक उसकी तीव्रता बढ़ती रही है, आशा है, उसी गतिसे प्रागे विविधता और सघनताभी धारण करेगा; पर यह अवश्य है कि गीतिकी आनुभूतिके लिए अनुभूतिकी साधना विशेष अधिक व्यापक और सामाजिक हो सके, तो गीति काव्यका सामाजिक उत्थानमें महत्वपूर्ण योग हो सकता है।

४—रहस्यवाद-आयावाद

'रहस्य' का अर्थ है गुप्त-प्रकृत-छिपाया और बिना गुप्त, प्रकृत और अभ्यस्त का उल्लेख है, वही 'रहस्यवाद' है। शायरगणों निवारण करनेकी प्रवृत्ति मनुष्य मायमें प्रागमिककालमें रही है। 'रहस्य' की उत्पत्ति इसी जिज्ञासाका परिणाम है। उपनिषद्में उन्ही 'प्रकृत' को देखनेका कुतूहल है। रूप जगत् क्या है ?—मैं (आत्मा) क्या हूँ ? 'आत्मा' और 'जगत्' का सम्बन्ध क्या है ? 'जगत्' किसको सृष्टि है ? वह (सः) कौन है ? 'सः' 'जगत्' और 'आत्मा' के बीच क्या कोई 'शृङ्गार' है ? ये प्रश्न हैं जो 'रहस्य' में अनेक तकं विलम्बित उत्तरोंके परमात्मी प्रभ ही बने हुए हैं। उनका निष्कर्ष है, वह, (सः) अनुभव किया जा सकता है—उसका वर्णन नहीं हो सकता। ईसाई दार्शनिक कहते हैं, "प्रेमिकाके उवाच मरे वक्षस्पत्रका जेठा कोई उन्मत्त प्रेमी आलिङ्गन करता है और उससे जो मीठा-मीठा कुछ भीतर ही भीतर घुसने लगता है। कुछ ऐसा ही 'उसके' साक्षिप्यका अनुभव होता है"। बौद्ध इस प्रश्न पर मौन धारण कर लेता है, वेदान्ती 'नेति-नेति' (वह नहीं, वह नहीं) कहकर रुक जाता है, सूफी एक उर्दू कविके शब्दोंमें उसको प्रत्येक स्थल पर अनुभव करता है:—

“जाहिद ! शराब पीने दे मसजिदमें बैठकर ।

या वह जगह बता कि जहाँ पर खुदा न हो”

वह अपनी सत्ताका उसीमें खो देता है।”

सूफी कवि रुमीने सूफी श्येयको एक उदाहरण द्वारा बड़ी सुन्दरतासे समझाया है—

“किसीने प्रियतमके द्वारको खटखटाया । भीतरसे एक आवाज़ने पूछा—
“तू कौन है ?” उसने कहा—“मैं ।” आवाज़ने कहा—“इस घरमें... 'मैं' और

१ “Sufi strives to lose humanity in beauty. Self annihilation is his watch word.”

दो नहीं समा सकते।" देखाजा नहीं खुला। व्यथित प्रेमी बनमें तब करने ला गया। साल भर कठिनाइयों सहकर वह लौटा और उसने फिर देखाजा टपटाया। उससे फिर प्रश्न हुआ—"तू कौन है?" प्रेमीने उत्तर दिया—"तू" देखाजा खुल गया।^१

'अद्वैतवादी' भी उसको अपनेहीमें देखता है। इसीसे वह कहता है—'ओऽहम्'—'मैं ही वह हूँ।' वह आत्मामें ही परमात्माको अधिष्ठित देखता है और जगतको 'मिथ्या' समझता है। उसका विश्वास है कि आत्मापर मायाका आवरण पड़ा^२ रहनेसे हम 'उसके' दर्शन नहीं कर पाते। आन्तरिक त्रिदीर्घ^३ ही हम पर उसको आभाका प्रकाश पड़ता है और हम उसे धरनेमें सुमय करने लगते हैं।

सूफी और अद्वैतवादी (निर्गुणवादी) दोनों ही जगतको मिथ्या मानते हैं, परन्तु सूफी जगतके 'रूप' में परमात्माको सत्ताको स्वीकार करता है। उसे वह परमात्माके विरहमें शगुल देखता है, इसीसे परमात्मा तक पहुँचनेके लिए वह भौतिक वस्तुके प्रति आसक्ति धारणकर प्रेमविभोर हो जाता है। उसका साधन प्रेम है, और साध्य भी प्रेम है।

द्वैतवादी (सगुणोपासक) आत्मा (मीर) को सबसे पृथक् मानता है। वह अद्वैतवादीकी तरह दोनोंको एक नहीं मानता। वह साधुगण मुक्तिकी प्राप्ति भी नहीं करता। अपने आराध्यको अपलक आँसुसे देखते रहने

१ सूफी कवि मलिकमुहम्मद जायसीने भी कहा है—

'हो हों कहत सबै मत छोड़ै। को तू नाहि आदि सब कोई'—'पचावत'

२ 'संसार अपनी ही कहरना है, जैसी कहरना होगी, वैसा हो वह बनेगा। नही चिरन्तन रहस्य है।'—मिर्सेयी उपनिषद्।

३ 'यह संसार त्रित बरगुदा बना है यह मानसिक वस्तु ही है। हमारा परिचित संसार मनकी सृष्टि है। वायु, भौतिक संसार सब धाया मात्र रह गया है। संसार सगुणधी अमरके निवारणके लिए हमने जो प्रयास किए उनके बलि-याम अजरुय संसारका ही निवारण हो गया, क्योंकि हमने देल लिया कि सबसे
संसार ही है।'—सुडियन और ओग्स।

और उसका साम्रिप्य शाश्वत बनाये रखनेमेंही अपनेको कृतकृत्य मानता है।^१ उसे अपना 'आराध्य' ही सब कुछ है और उसके बिना 'सब' कुछ नहीं। वह धार्मिक ग्रन्थोंमें रक्षित स्वर्गकी कामना भी नहीं करता।

कुमारी थ्रंडरहिल अपनी *Essentia of Mysticism* में लिखती हैं—
We cannot honestly say that there is any wide difference between Brahmin, Sufi and Christian.

अब प्रश्न यह उठता है कि विभिन्न 'दर्शनों' के इस रहस्यको खोजनेका उद्देश्य क्या है? उसे जानकर उन्हें क्या प्राप्त होता है? इसका उत्तर केवल एक शब्दमें दिया जा सकता है। और यह है—'आनन्द'।^२

सांसारिक संबंधोंसे हटकर अनुपपन्न ऐसी स्थिति^३ में पहुँचना चाहता है, जहाँ केवल 'आनन्द' की ही चर्चा होती है। जीवनके विविध ताप (दुःख) पिघलकर यह जाते हैं। उपनिषद्कार कहते हैं—

"आनन्दादेय खल्विमानि भूतानि जायन्ते, आनन्देन। जातानि जीवन्ति आनन्दभ्रयान्त्यभि संविशन्ति।"

"यह सृष्टि आनन्दसे ही उत्पन्न हुई है, आनन्दको ओर ही इसकी गति है और आनन्दमें ही स्थिति...."

"दर्शन" की 'रहस्य' भाषनाके 'काव्य' में किस रूपमें अरनाया गया है, इसे हमें समझ लेना चाहिये और यही समझकर हमें चलना चाहिये कि 'दर्शन' (Philosophy) काव्य नहीं है और यह भी कि काव्यमें दार्शनिक भाव व्यञ्जना होने पर भी वह (काव्य) 'दर्शन' नहीं बन जाता।

१—"बड़ा कौं देकुंठ खै, कछप धृष्य को चौंई।

"ब्रह्मद, बाँक सराहिये, तो प्रीतम गज बाँह ॥"—ब्रह्मद

२—को जानै को जई धमपुर को, गुर गुर धामको।

गुलसी बहुत मनों आगत अगजीवन राम गुलामको।,—गुलसी (विनय-पत्रिका)

३—रहस्यवाद भी एक मानसिक स्थिति ही है। सत्रिंघनने अपने एक ग्रन्थमें लिखा है—"Mysticism is in truth a temper, rather than a doctrine, an atmosphere, rather than a system of philosophy."

‘दर्शन’ तर्क और ज्ञानसे ‘रहस्य’ को समझनेका आग्रह करता है, काव्य उसे अपनेमे आच्छादित कर लेनेकी व्याकुलता प्रकट करता है। दर्शन चिन्तन है, विचार है; कविता अनुमूर्ति है भाव है। ‘दर्शन’ उसे दूर रखकर तुली आँखोंसे देखनेकी चेष्टा करता है, काव्य उसे अपनेहीमें उतारकर नमीलित नेत्रोंसे उसका दर्शन करता है। जहाँ ‘रहस्य’ के प्रति हमारा ‘राग’ जाग उठता है, हम ‘उसको’ ओर अपनेको मूलकर खिचने लगते हैं, वहीं ‘काव्य’ की भूमिका प्रस्तुत हो जाती है। रहस्यकी ओर खिचाव-आकर्षणही रहस्यवादी काव्यको जन्म देता है। “रहस्य” जैसा कि अभी तकके विवेचनसे स्पष्ट है, उस ‘परोक्ष’ सत्ताको कहते हैं जो, हमारी पार्थिव आँखोंके ओझल है, परे है! उसीको अनुभव करने, पहचाननेकी लालक, चाह, रहस्यवादी काव्यमें ढील पड़ती है। अपनी प्रवृत्ति और विश्वास भावनाके अनुसार एक रहस्यवादी जगतमें परोक्ष सत्ताका आभास पाकर उसके साथ अपना सम्बन्ध जोड़कर हृदय पुलकसे भर जाना है, दूसरे जगतको असत्य मान उससे विरक्त हो अपने भीतर ही उस समयके दर्शनकर आत्म-विमोह हो जाता है।^१ इस प्रकारके द्रष्टाको आत्मवादी या व्यक्तिवादी भी कह सकते हैं, तीसरा किसी व्यक्तिहीको ‘उसका’ प्रतीक मान उसमें अपनी भावनाओंको केन्द्रित कर उसीका सान्निध्य चाहता है।

इस प्रकार रहस्यवादी अपनी आत्माके चेतनकी भाँकनेके लिए उन्मुख होता है, स्थूल प्रकृतिमें समष्टिरूपसे चेतनताका आरोपण उससे अपना रागात्मक सम्बन्ध स्थापित करता है और उसे अपना ही अंग अनुभव करने लगता है। और वह स्पष्टिहीमें परोक्ष चेतनका आरोपण भी आत्मविस्मृत हो जाता है। प्रत्येक रहस्यवादीके लिए आकर्षणके आधारका एक होना आवश्यक नहीं; पर उस आधारमें उस रहस्यमयी परोक्ष सत्ताकी अनुभूतिमें सबका एक होना निश्चय ही आवश्यक है।

जो प्रकृतिके किसी सीमित स्थूल सौन्दर्य पर ही अपनी राग रंजित आँखें बिछा देते हैं, वे मधुरतम श्रेष्ठ कवि हो सकते हैं, पर ‘रहस्यवादी’ कवि नहीं।

१ “गगन मयदण्डके बीचमें, जहाँ सौदंभ्यम डोरि।

सबद अनाद होत है, सुरत सभी तहाँ मोरि॥”—कबीर

‘वर्तमान हिन्दी कविता’ में ‘रहस्यवाद’ की संज्ञा ‘प्रकाश’जीके शब्दोंमें है—“अन्तरोक्ष अनुभूति, समरसता तथा प्राकृतिक सौन्दर्य द्वारा अहं (आत्मा) का इदम् (जगत्) में समन्वय करनेका सुन्दर प्रयत्न है। हाँ, विरह भी युग्मी वेदनाके अनुकूल मिलनका साधन बनकर इसमें सम्मिलित है।”

इस तरहके रहस्यवादकी सूखी भावनाके अन्तर्गत ले सकते हैं, जिसमें ‘सखीम’ में ‘असोम’ का आरोप किया जाता है। विरह वेदना सूखी कामनाकी आत्मा है।

अपनी भावनाओंको स्थूल (सीमा) पर आधारित कर भी यदि किसी रचनामें कविका लक्ष्य ‘परोक्ष’ के प्रति नहीं है, तो हम उसे ‘रहस्यवादी’ काव्य नहीं कहेंगे। अब प्रश्न उठता है—क्या रहस्यवादी काव्यका आत्ममनः सीधा ‘परोक्षवत्ता’ हो सकता है? इस सम्बन्धमें स्व० पं० रामवन्धु शुक्लका मन्तव्य विचारणीय है—“हृदयका अव्यक्त और अगोचरसे कोई सम्बन्ध नहीं हो सकता। प्रेम, अभिलाषा जो कुछ प्रकट किया जायगा वह व्यक्त और गोचर हीके प्रति होगा। प्रतिविम्बवाद, कल्पनाव्यास आदि वादोंका सहारा लेकर इन भावोंको अव्यक्त और अगोचरके प्रति कहना और अनेकाल्पनिक रूप विधानको ब्रह्म या पारमार्थिक सत्ताकी अनुभूति बताना, काव्य-क्षेत्रमें एक अनावश्यक आडम्बर खड़ा करना है।” आचार्य, हृदयके रागका ‘अव्यक्त’ आत्ममनः स्वीकार नहीं करते। वे कहते हैं—“उपासना जब होगी तब ‘व्यक्त’ और ‘सगुण’ की ही होगी; ‘अव्यक्त’ और ‘निर्गुण’ की नहीं। ‘ईश्वर’ शब्द ही सगुण और विशेषका चोतक है, निर्गुण और निर्विशेषका नहीं।”

ऊपर हमने निर्गुण, सूखी और सगुण रहस्यवादियोंकी चर्चा की है। इन तीन वादियोंमें व्यावहारिक दृष्टिसे सूखी और सगुणावादियोंमें अन्तर नहीं है। दोनों अपने हृदयके रागको ‘व्यक्त’ पर ही आधारित करते हैं। अब रह गये निर्गुणवादी, अद्वैतवादी। वे भी अपनी हृदय-भावनाको एकदम व्यक्तार नहीं जमाते। उन्हें लौकिक प्रतीक ढूँढ़ने ही पड़ते हैं। कबीर कहते हैं—

“हरि मेरो पिउ हम हरिकी बहुरिया।”

अनुभूतिको व्यक्त करनेके लिए आत्मवादीकी भी अपनेसे बाहर देखना पड़ता है। अतः यह सिद्ध हुआ कि काव्यमें रहस्य-भावना सर्वथा अदृष्टाव-

लम्बित नहीं रहती। अभिव्यक्तिके लिए उसे 'व्यक्त' का आधार ग्रहण करना पड़ता है, जो कि प्रतीकात्मक हो सकता है। रहस्यवादी रचनाकी पहचाननेके लिए हमें कविकी मूल भावनाकी तहमें जाना आवश्यक होता है। केवल अनन्त अन्तरिक्ष, क्षितिज असीम आदि शब्दोंको देखकर ही उसे रहस्या-बलम्बी नहीं मान लेना चाहिए। कभी-कभी मनुष्य 'इस अवनती' के 'कोला-हल' से ऊब कर भी मनको ऐसी अवस्था चाहता है, जो सांसारिक सुख-दुःखोंसे परे हो जाय। 'प्रसाद' ने "ले चल वहाँ गुलाब देकर, मेरे माँविकी धीरे-धीरे।"—('लहर') ऐसी कामना की है। उन्होंने ऐसे लोकमें जाना चाहा है, जहाँ एकान्त हो और कानोंमें निरङ्गल प्रेमका संगीत भरता हो, जिसमें विमोर हो, जीवन अपनी सांसारिक क्लृप्ति को छोड़ सके। इस माया-मय चञ्चल विश्वमें 'उत्पी' का ऐश्वर्य व्यापक रूपसे छाया हुआ दोल पड़े, जिससे मुरझा-खुल दोनों समान समझ पड़ें—दोनों ही 'सत्य' जान पड़ें। हम दोनोंसे समान सुख अनुभव कर सकें। ऐसे लोकमें श्रम और विधाममें निरोध न हो, वहाँ किसीका जीवन केवल 'श्रम-ही-श्रम' न हो और न कोई केवल 'विधाम' ही का मूल लूटता हो। और वह लोक ऐसा हो जहाँ जायसि दीक्षा सतत प्रकाश फैलता रहता हो।

इस रचनामें कविकी अदृष्ट लोककी (चाहे वह मानसिक ही हो) कल्पना मिलती है। हम ऐसा कहीं संकेत नहीं पाते कि कविकी वह लोक मिल गया है—वह अनन्त 'साधना' से वहाँ पहुँच गया है। परन्तु 'लहर' में प्रकाशित 'उस दिन जब जीवनके पथमें' शीर्षक रचनासे हमें ऐसा प्रतीत होता है कि कविने अन्तर्मुख होकर वह रहस्य जान लिया है। जब साधक अपने हीमें अनन्त रसका सागर लहराता हुआ अनुभव करता है, तब वह मधु भिक्षाकी रटन अक्षरमें लेकर घर-घर भटकनेकी आवश्यकता नहीं समझता। पर कविकी यह भावना—ये ही अन्तरके रसमें भीरी रहनेकी प्रवृत्ति क्या रक्षाविश्व।

मिल जाता है और उसमें

अपनेकी

परन्तु

कोई 'सत्य' किसीकी

तो वह फिर उठामें

करता है।

स्थिर लहर ही

लक्षणा और व्यञ्जना शक्तिसे अधिक काम निया जाता है। आचार्य शुक्लजी के शब्दोंमें 'छायावाद' का सामान्यतः अर्थ हुआ 'प्रस्तुतके स्थान पर उसकी व्यञ्जना करनेवाली छायाके रूपमें अप्रस्तुतका कथन।' 'छायावाद' ही प्रतीक पद्धति या चित्र भाषा शैली भी कहवाती है।

'प्रसाद' भी 'छायावाद' की काव्यकी एक अभिव्यक्ति विशेष ॥ मानते हैं। वे लिखते हैं—“छाया भारतीय दृष्टिसे अनुभूति और अभिव्यक्ति की मंगिमा पर अधिक निर्भर करती है। व्यन्यात्मकता, साक्षुषिकता, सौन्दर्यमय प्रतीक-विधान तथा उपचार यकताके साथ रसानुभूतिकी विकृति छायावादकी विशेषतायें हैं। अपने भीतरसे मोतीकी तरह अन्तर स्पर्श करके भाव समर्पण करनेवाली अभिव्यक्ति छाया कान्तिमय होती है।”

'प्रसाद' तथा कतिपय अन्य समीक्षक 'छायावाद' की काव्य की एक शैली तो मानते हैं, पर उस शैलीके निश्चित तत्त्व भी निर्धारित करते हैं। वे हृदयसे स्वभावतः भरनेवाले भावोंकी अभिव्यक्ति मात्रको ही 'छायावाद' के अन्तर्गत नहीं मानते। प्रत्युत अभिव्यक्तिमें, यकता, प्रतीकात्मकता भी आवश्यक समझते हैं; पर पं० पेशवप्रसाद मिश्र की राय है कि 'छायावाद' की रचनाके लिए “हृदय में केवल वेदना ही चाहिए, वह स्वयं अभिव्यक्तिका मार्ग ढूँढ़ लेती है।” मिश्रजीकी यह व्याख्या उस समय प्रकाशित हुई थी, जब हिन्दीमें द्विवेदीयुगकी इतिवृत्तात्मक कविताकी प्रतिक्रियास्वरूप कवि अन्तर्मुख हो रहे थे। उस समय अन्तर्मुखः रचना की ही “छायावाद” कहा जाता था। उसके 'आलम्बन' की और ध्यान नहीं जाता था। यकतामयी अभिव्यक्ति भी आवश्यक गुण नहीं माना जाता था।

तभी एक और—

‘हे मेरे प्रभु व्यास हो रही है, तेरी छवि त्रिभुवन में;
तेरी ही छविका विकास है, कविकी बानीमें, मनमें।”—रामनरेश त्रिपाठी
जैसी पंक्तियाँ (जिनमें परमात्माको लक्ष्य कर ‘कुछ’ लिखा गया है)
छायावादकी रचनाओं के उदाहरण स्वरूप प्रस्तुत की जाती थीं, वहाँ सुभद्रा-
का यह रचना भी जिसमें लौकिक प्रेमका रस लज्जला है,
'द' की रचना समझी जाती रही है—

“तुम मुझे पूछते हो, जाऊँ ? क्या जवाब दूँ तुम्हें कहां !
 ‘जा.....’ करते रहती है जवान किस मुँह से तुमसे कहूँ रहा !
 सेवा करना था जहाँ मुझे कुछ भक्तिभाव दरखाना था ।
 उन कृपा-कटाक्षों का बदला, बलि होकर जहाँ चुकाना था ।
 मैं सदा रुटती हूँ आरंभ, प्रिय ! तुम्हें न मैंने पहचाना ।
 वह मान बाप का पुत्रता है, अब देख तुम्हारा यह जाना ।”

‘छायावाद’ की रचनाके लिए न तो ‘आलम्बन’ विशेष का बन्धन था
 न अभिव्यक्ति का प्रणाली ही आवश्यक थी । जिसमें ‘हृदय’ के रागकी
 या दौलत पड़ती, वही ‘छायावाद’ की रचना समझी जाती थी । हम ‘छाया-
 द’ को ‘हृदयवाद’ • का पर्याय मानते हैं । अतएव उसकी व्यापकताको
 धारण कर उन सभी रचनाओं को छायावादके अन्तर्गत मानते हैं, जिनमें
 आन्तरिक अनुभूति प्रतिध्वनित होती है । चाप ही जब हम ‘छायावाद’ को
 काव्यकी खेती-विशेष भी करते हैं, तब हमें अनुभूति की अभिव्यक्तिमें
 निरालापन भी दिखाई देना चाहिये । यह ‘निरालापन’ कई रूप धारण कर
 पाता है । सरल भाषामें अर्थ गाम्भीर्य भर और प्रतीकात्मक भाषामें भाव-
 मयका आभास प्रस्तुत कर हमें कला-सौन्दर्यसे विमुग्ध बना सकता है ।

‘छायावाद’ की रचनाके लिए निम्न दो बातें आवश्यक हैं—

१—रचनाको आन्तरिक अनुभूतिमय होना चाहिये और २—रचनाकी
 अभिव्यक्तिमें ‘निरालापन’ होना चाहिये । यह निरालापन शब्दोंकी किसी भी
 ‘लेख’ से प्राप्त किया जाय ।

‘प्रसाद’ की अधिकांश रचनाएँ ‘छायावाद’ की उक्त व्याख्याके अन्तर्गत
 आती हैं । इनकी रहस्य-संकेतात्मक रचानाओंकी ‘छायावाद’ खेती ही है,
 प्रतीकों—लक्षणा—के सहारे ही उन्होंने अपनी अन्तर्भावनाओंकी
 अभिव्यक्ति किया है ।

• इस शब्दका सबसे पहिले मैंने सन् १९२० में ‘आँख’ की समीक्षाके
 अंतर्गत किया था—छेलक ।

५—छायावादका शास्त्रीय-परीक्षण

सर्वप्रथम मैं इस निबंधके शीर्षकके विषयमें हो यह स्पष्ट कर देना करना कर्तव्य समझता हूँ कि 'शास्त्रीय-परीक्षण' कहनेसे मेरा यह कहानि अभिमत नहीं है कि छायावादका एक निश्चित एवं सर्वमान्य शास्त्रीय आधार है और छायावादी कवि उसीको अपना पायेय बनाकर चलता है और न वही मेरा मन्तव्य है कि एक सुनिश्चित शास्त्रीय प्रेरणासे लिखा गया छायावादी काव्य ठीक-ठीक शास्त्रीय कोटिकोमें सर्वत्र बिठाया जा सकता है। फिर प्रश्न होता है कि यह 'शास्त्रीय-परीक्षण' का प्रश्न उठा ही क्यों? इसके उत्तरमें मेरा यही निश्चयन है कि प्रायः 'छायावाद' को अशास्त्रीय ही नहीं साहित्य शास्त्री दृष्टि में 'अदृश्य' भी घोषित किया गया है, फिर यह समस्या स्वभावतः उत्पन्न होती है कि यदि भारतीय साहित्य-शास्त्रकी मान्यताओं एवं परंपराओंसे अनुसार छायावादी काव्य पर विचार किया जाय तो यह किस कोटिका काव्य ठहरता है और हर सच्चा साहित्य अपने राष्ट्रीय एवं सांस्कृतिक मूलभूतमूलों विधि न किसी प्रकार सम्झ होता है, तो 'छायावाद' उतने कदा तक जीवन से लड़ता है।

'छायावाद' की, विभिन्न अविभागी विद्वानों द्वारा विभिन्न रूपों में व्याख्या और परिभाषा प्रस्तुत की गई है। आचार्य मुकुन्दजी 'छायावाद' की व्याख्या करते समय 'अदृश्यवाद' को भी उसीमें समाविष्ट किया है और हम प्रचार में बहुत एवं ऐसी चीजों को भी प्रवेश दिया है कि सम्भवतः प्रचारकों ने उसे एक ऐतिहासिक आवश्यकता एवं सांस्कृतिक सम्बन्धान के रूप में वर्णित करने का प्रयत्न किया है। प्रचारकों ने 'अदृश्यवाद' शीर्षक के अन्तर्गत अदृश्य, अनायास तथा सांस्कृतिक कोटिकों द्वारा 'अदृश्य' का 'अदृश्य' के अन्तर्गत करने के प्रयत्न की 'अदृश्यवाद'-सम्बन्धी व्याख्या में उसे 'छायावाद' की भाँति लिखता है वही बचना है, पर अन्तिमपर्यंत ने अपनी पुस्तक 'अदृश्यवाद' के १२२ वें पृष्ठ पर कोटिकों में यह लिखा है कि इसे



शिवता, सौन्दर्य-मय प्रतीक विधान तथा उपचार वक्रताके साथ स्वानुभूति की निवृत्ति छायावादकी विशेषताएँ हैं। अपने भीतरसे मोठीके पानीकी तरह आन्तर स्पर्श करके भाव समर्पण करनेवाली अभिव्यक्ति छाया कान्तिमयी होती है। अन्यत्र उन्होंने कहा है कि 'वाह्य वर्णनसे भिन्न जब वेदनाके आधारपर स्वानुभूतिमयी अभिव्यक्ति होने लगी, तब हिन्दीमें उसे छायावादके नामसे अभिहित किया गया।' उनके मतसे 'ये नवीन भाव आन्तरिक स्पर्शसे पुलकित थे। आन्धन्तर सूक्ष्म भावोंकी प्रेरणा बाह्य स्थूल आकारमें कुछ विचित्रता उत्पन्न कर देती है। सूक्ष्म आन्धन्तर भावोंके व्यवहारमें प्रचलित पद योजना असफल रही।' उन्होंने 'छाया'के विषयमें भी कहा है कि 'भीती-के भीतर छायाकी जैसी तरलता होती है, वैसी ही कान्तिकी तरलता अंगमें लावण्य कही जाती है। रस लावण्यको संस्कृत साहित्यमें 'छाया' और 'बन्धुति' के नामसे कुछ लोगोंने निरूपित किया है' यही नहीं, लोकोत्तीर्ण पद-रचना, वैदग्ध्यभंगी मार्शान्त, उज्ज्वल छायाविशम रमणीयता आदि द्वारा उन्होंने संकेत ही नहीं, बल्कि कुन्तकने अपने प्रेरणा स्रोत माननेका स्पष्ट उद्देश्यके द्वारा कथन भी किया है। शुक्रजीने भारतीय वक्रोक्तियावको पश्चिमीय 'अभिव्यञ्जनावाद'का समकक्ष कहकर निकृष्ट और उपेक्षणीय सिद्ध किया है, किन्तु हमें संक्षेपमें यह देखना है कि राजानक कुन्तककी वह 'वक्रता' मात्र-बुद्धि चमत्कार ही थी, अथवा उसमें कोई साहित्य एवं कला-विषयक सत्य भी धनित हुआ है।

कुन्तकने वक्रोक्तिकी व्याख्या 'वक्रोक्तिरेव वैदग्ध्यभंगी भवितिरुच्यते' कह कर की। यह 'वक्रोक्ति' अलङ्कारवादियोंकी वक्रोक्तिसे भिन्न और इतनी व्यापक है कि इसमें साहित्यके पावन सिद्धान्त समा जाते हैं। यह केवल बौद्धिक चमत्कारकी उद्भाविका नहीं, बल्कि मनके ऊपरी स्तर पर एक कुतूहल और विस्मयकी भावना जगाकर ही शान्त हो जाती है। यह कविका वह व्यापक व्यापार है जिसमें रस, अलङ्कार, ध्वनि, रीति-गुण एवं शैलित्व आदि सभी तत्व समा जाते हैं। वर्या वक्रता, पद पूर्वाध-वक्रता, प्रत्यय-वक्रता, वाक्य-वक्रता, प्रकरण-वक्रता एवं प्रबंध-वक्रताके विभागोंसे कुन्तकने इस वक्रताकी ६ रूपोंमें बाँटा है। कुन्तकने 'लोकोत्तर चमत्कारि वैचित्र्य सिद्धि' अर्थात्

शिवता, सौन्दर्य-मय प्रतीक विधान तथा उपचार वक्रताके साथ स्वानुभूति की निवृत्ति छायावादकी विशेषताएँ हैं। अपने भीतरसे मोठीके पानीकी तरह आन्तर स्पर्श करके भाव समर्पण करनेवाली अभिव्यक्ति छाया कान्तिमयी होती है।' अन्यथा उन्होंने कहा है कि 'बाह्य वर्णनसे भिन्न जब वेदनाके आधारपर स्थानुभूतिमयी अभिव्यक्ति होने लगी, तब हिन्दीमें उसे छायावादके नामसे अभिहित किया गया।' उनके मतसे 'ये नवीन भाव आन्तरिक स्पर्शसे पुलकित थे। आभ्यन्तर सूक्ष्म भावोंकी प्रेरणा बाह्य स्थूल आकारमें कुछ विचित्रता उत्पन्न कर देती है। सूक्ष्म आभ्यन्तर भावोंके व्यवहारमें प्रयुक्त पद योजना उत्पन्न रहो।' उन्होंने 'छाया'के विषयमें भी कहा है कि 'मोती-के भीतर छायाकी जैसी सरलता होती है, वैसी ही कान्तिकी सरलता अंगमें लावण्य कही जाती है। रस लावण्यको संस्कृत साहित्यमें 'छाया' और 'विच्छिन्न' के नामसे कुछ लोगोंने निरूपित किया है' यही नहीं, लोकोत्तीर्ण पद-रचना, वैदग्ध्यमयी भाषा, उज्ज्वल छायाविशेष रमणीयता आदि द्वारा उन्होंने संकेत ही नहीं, बल्कि कुन्तकने अपने प्रेरणा स्रोत माननेका स्पष्ट, उद्घरणोंके द्वारा कथन भी किया है। शुक्लजीने भारतीय वक्रोक्तिवादकी पश्चिमीय 'अभिव्यञ्जनावाद'का समकक्ष कहकर निरूपण और उपेक्षणीय सिद्ध किया है, किन्तु हमें संशेपमें यह देखना है कि राजावक कुन्तककी वह 'वक्रता' मात्र बुद्धि चमत्कार ही थी, अथवा उसमें कोई साहित्य एवं कला-विषयक सत्य भी ध्वनित हुआ है।

कुन्तकने वक्रोक्तिकी व्याख्या 'वक्रोक्तिरेव वैदग्ध्यमयी मणितिवच्यते' कह कर की। यह 'वक्रोक्ति' अलङ्कारवादियोंकी वक्रोक्तिसे भिन्न और इतनी व्यापक है कि इसमें साहित्यके पावन सिद्धान्त समा जाते हैं। यह केवल बौद्धिक चमत्कारकी उद्भाविका नहीं, जो मनके ऊपरी स्तर पर एक कुतूहल और विस्मयकी भावना जगाकर ही शान्त हो जाती है। यह कविका वह व्यापक व्यापार है जिसमें रस, अलङ्कार, ध्वनि, रीति-गुण एवं श्रोत्रिय आदि सभी तत्व समा जाते हैं। वर्ण वक्रता, पद-पूर्वाध वक्रता, प्रत्यय वक्रता, वाक्य-वक्रता, प्रकरण-वक्रता एवं प्रबंध-वक्रताके विभागोंसे कुन्तकने इस वक्रताको ६ रूपोंमें बाँटा है। कुन्तकने 'लोकोत्तर चमत्कारि वैचित्र्य-सिद्धि' अर्थात्

काल्पनिक आदर्श-जीवन के निमित्त करने वाले कवि-जीवन की रचना की। उन्ने
 करने के लिये 'विचित्र' अधिष्ठा' भी कहा है। हमारे यह अर्थ निम्न कि
 मन्त्रों' एवं 'विचित्र' एक ही है। दुन्नाकरने आम्नाई प्रसिद्ध शब्दागो—निर्वा
 र्णितोक्ति, प्रसिद्ध प्रमाण वदितोक्ति एवं अतिमान्य प्रसिद्ध आदर्श मरणि—
 आदि गाने आश्चर्य-लक्षणे विचार द्वारा यही सिद्ध होता है कि सामान्य
 दुन्नाकरने के लिये आश्चर्य एवं बहोर वाक्यान्वयान आदर्शिक एवं
 दैनिक भाषा प्रभापी एवं अ'मन्त्रिक विधिसे मिल मानता है। अतः 'विचित्र'
 शब्दमें मन्त्र ही 'रस' होने की बात नहीं। 'रस विद्वान्त' की 'साधारणी-
 करण' प्रविष्टा की मान्यता भी यही सिद्ध करती है कि काव्यमें कविके द्वारा
 अथवा समाजिक प्रवृत्तिका महत्त्व अतिरिक्त है। ब्रह्मोक्तिमतमें काव्यका
 वाक्य लोभ्य 'दमो'क' अथवा 'वैचित्र्य' के ही मान है, क्योंकि उसका
 एक-एक शब्द कविकी विशेष काव्यान्वयानमें प्रबुद्ध-अप्रबुद्ध-रूपमें एक विरे
 अमिष्टादत्ते विम्वर होता है। कविके कर्मकी कुशलताका नाम विद्वत्ता
 अतः वैद्वत्त मन्त्री-मण्डितिका अर्थ दुन्ना—कवि-वाक्यमें उद्भूत वैचित्र्य-यू
 कथन-शैली। दुन्नाकरकी शैलीकी अमिष्टादत्तवादी या अमिष्टादत्तवादी भी न
 कह सकते, क्योंकि उसकी 'विशिष्टा अधिष्ठा' में लक्षणा और अमिष्टादत्त म
 अन्तर्भाव है। अर्थ-मात्रकी प्रतीति करानेवाले सभी शब्द नायक हैं। 'अमिष्टान
 प्रतिमीदमिष्ट-नय शब्दार्थ बंधुर' कहकर सामान्यने कवि-प्रतिमा, शब्द ए
 अर्थ शीनोंके महत्त्वकी स्वीकार किया है। 'ब्रह्मोक्ति-जीवित' के १२१ श्लोक
 'तद्विद्वत्ता कारिता' की अनिवार्यता मानकर उसने उन्ने प्रबुद्ध मुक्ति
 के विरुद्ध सद्बुद्धिके अनुरक्षणकी बात भी मानी है। उसकी वर्ण-वक्रतामें
 अनुप्रासति, अलङ्कार पर्याय वक्रतामें अनेक पर्यायोर्मते उचित पर्यायके चयन-
 की आवश्यकता, उपचार वक्रतामें अत्यन्त-तिरस्कृतवाच्य' नामक लक्षणा
 पर आधृत ध्वनि और रुढ़ि-वैचित्र्य-वक्रतामें अर्थान्तर-संकमित वाच्य ध्वनि
 धिरे आते हैं। दुन्नाकरका 'प्रतीयमान रूपक' आनन्द-वर्धनाचार्यकी 'रूपक-
 ध्वनि' हो जाती है। 'वाक्य-वक्रता' में अलङ्कारोंको एवं 'प्रकरण' तथा
 'प्रबन्ध-वक्रता' में 'रस' को समेटते हुए दुन्नाकरने काव्य एवं उसके प्रभावकी
 सीमा-वृद्धि ही की है।

यहाँ कुन्तकर संकेत करते हुए यह था ध्वनिके सिद्धान्तका उदाहरण करना मेरा लक्ष्य नहीं है और न कुन्तकके चक्रोक्तिवादका प्रचार ही। इतना कहनेसे मेरा उद्देश्य यही है कि छायावादी प्रसादकी अभिव्यक्ति शैलीको कुन्तक एवं आनन्दवर्धनकी वैचित्र्य प्रतीयमानता-प्रधान श्रष्टिसे प्रेरणा मिली है। अब ध्वन्यात्मकता, लाक्षणिकता, प्रतीक-विधान, उपचार-बनता एवं स्थानुमूर्तिकी विवृत्तिकी व्याख्याके साथ रसादि सम्प्रदायोंकी दृष्टिसे छायावादी काव्यपर विचार किया जायगा और यह देखनेका प्रयत्न किया जायगा कि ये प्रथा लेखीं उन प्राचीन छात्रोंमें कहीं तक बैठ सकती हैं।

ध्वन्यात्मकताका संकेत आनन्दवर्धनके 'प्रतीयमान अर्थ'से है। शास्त्रानुसार वाच्यार्थ एवं लक्ष्यार्थ पर ध्वन्यार्थकी प्रधानता ही ध्वनिका विधान करती है। इसको भारीके सुन्दर अंगायव्योंसे अतिरिक्त सौन्दर्य या लावण्य की भाँति वाच्यार्थादिसे भिन्न माना गया है। चारुत्वोत्कर्षनिबन्धनादि वाच्य ध्वन्योः प्राधान्य विवेक्षा' एवं 'वाच्यार्थशयिनि ध्वन्ये ध्वनिस्तत्काव्य-मुत्तमम्'के द्वारा वाच्यसे उत्कृष्ट ध्वन्यको ही क्रमशः 'ध्वन्या लोक' एवं साहित्य-दर्पण में ध्वनि कहा गया है। शास्त्रमें इसकी उरमा सूत्रमसे सूत्रमतर होनेवाली घटा-ध्वनिसे दी गई है। वस्तु-ध्वनि, अलंकार-ध्वनि एवं रसादि-ध्वनि नामसे ध्वनिके तीन रूप माने गये हैं। इनमें वस्तु ध्वनिका यही सुन्दर विस्तार छायावादी काव्यमें हुआ है। निराशाकी 'संध्या सुन्दरी'में वस्तु ध्वनिका बहुत ही सुन्दर रूप उपस्थित हुआ है—

'सली नीरवताक कंधेपर डाले बाँह छाँह-सी अवर-पथसे चली

यह संध्या-सुन्दरी 'परो-सी धीरे-धीरे !'

'नीरवताके कंधेपर हाथ डालने'से संध्याकालकी शान्ति एवं निस्तम्भता, 'छाँह-सी'से संध्याका छाया-रूपसे उतरना, अन्धर पथसे उतरने'से उसकी काया-कीमलता एवं धीरे-धीरे सुषमा, मुकुमारता आदि सभी बातें ध्वनित हो जाती हैं। अलंकार ध्वनिमें अलंकार वाच्य न होकर ध्वन्य होता है। ध्वनिके प्रधानतः अभिधा-मूल तथा लक्षणा मूल नामके दो भेद किये गये हैं। इन्हें ही क्रमसे विपक्षितान्वयर वाच्य-ध्वनि और अविवाहित वाच्य ध्वनि भी कहते हैं। अभिधा-मूलार्थ वाच्यार्थकी विपक्ष-अपेक्षा होती है, पर लक्षणा-

मूलाके अर्थान्तर-संकमित और अत्यन्त-तिरस्कृत अवान्तर भेद माने गये हैं। अलङ्कार और वस्तु-ध्वनि अभिधा-मूलाके संलक्ष्यक्रम व्यंग्य एवं असंलक्ष्यक्रम व्यंग्य तथा लक्षणा मूलाके अर्थान्तर-संकमित और अत्यन्त-तिरस्कृत अवान्तर भेद माने गये हैं। अलङ्कार और वस्तु ध्वनि अभिधा मूलाके संलक्ष्यक्रम व्यंग्य ध्वनिमें आती है, पर रसादिध्वनि असंलक्ष्यक्रम व्यंग्य ध्वनिमें परिगणित है। अर्थान्तर-संकमितमें प्रयोजनवती लक्षणा और अत्यन्त-तिरस्कृतमें लक्षणा-लक्षणा महीत होती है। रसादि-ध्वनिका अधिक स्पष्ट उल्लेख 'रस'के प्रसंगमें होगा। यहाँ वस्तु और अलङ्कार-ध्वनियोंके विषयमें वही कहना है कि रसके काव्यकी आत्मा माननेपर भी वस्तु एवं अलङ्कारोंके अपने स्थानपर महत्व रखनेसे इन्कार नहीं किया जा सकता। छायावादी काव्य रीतिकालके विरोधी इतिवृत्तात्मक द्विवेदी युगके भी विरुद्ध एक उत्थान था, अतएव रसके आधारों—विभाव, अनुभाव, सञ्चारी आदिके स्पष्ट उल्लेख न करके इस श्रेणीके कवियोंने एवं अलङ्कारोंकी ध्वनिके द्वारा अपनी वारी अनुभूतियों एवं संदर्शनोंको अन्तर्मुक्त किया है। शब्द-शक्ति उद्भवा एवं अर्थ-शक्ति उद्भवा ध्वनियोंमें शब्द-शक्ति उद्भवाका ही प्रयोग अधिक हुआ है। संलक्ष्यक्रम-ध्वनि जिसे अनुरण ध्वनि भी कहते हैं, 'निराला'की 'सरोज-स्मृति' कवितामें अलङ्कार-ध्वनिके रूपमें देखी जा सकती है।

'चद मृत्यु-तरणि तर तूणं चरण कहँ-रितः पूर्ण आशोक वरण करती ॥' में यह नहीं मरण 'सरोज'की वसोतिः शरण-तरण'

यहाँ 'सरोज' पद-दृष्टान्त-अलङ्कारकी ध्वनि करता हुआ अनुरम सौन्दर्य बिखेर रहा है। 'सरोज'के किरणोंमें मिलनेका दृष्टान्त परमात्मामें जीवात्माके मिल जानेके सङ्केतसे ध्वनित किया गया है।

छायावादी कविको भावोंकी लोक-भूमिपर उतरकर रसास्वादन कराने की अपेक्षा अपनी मुक्त दुःखमयी अनुभूतियों एवं विषम अवस्थाओंका ध्वनन अधिक आवश्यक था, अतएव उसने 'वस्तु'को सर्वाधिक महत्व दिया। इसी के सफल एवं प्रभावपूर्ण संवेदन-सम्प्रेषणके लिए उधने अलङ्कारका भी सहारा लिया, पर आनन्द-दान एवं चमत्कृतिसे अधिक महत्वपूर्ण समस्या उसके लिए अपनी कटु-मधुर अनुभूतियोंकी थी, जिसे वह परिष्कृत एवं

उदात्ताङ्ग रूपमें नहीं उनको मूल-प्राकृत संवेदनाओंके साथ ही दे देना चाहता है। अर्थशक्ति-उद्भव अनुकरण ध्वनिके 'स्वतः-सम्भवो', 'कवि-प्रौढोक्ति-मात्र सिद्ध' एवं 'कवि-निबद्ध-वाच-प्रौढोक्ति-मात्र-सिद्ध'—भेदोंमें 'कवि-प्रौढोक्ति-सिद्ध' रूप ही अधिक आया है। इन्हीं प्रौढोक्तियोंके कारण भी छायावादी काव्य प्रसिद्ध-यद्धतिके अनुसारियोंको दुर्बोध लगता है। 'प्रौढोक्ति' का अर्थ है, यह उक्ति ओ कवि-कल्पनामें ही सिद्ध हो, प्रत्यक्ष व्यवसायिक व्यावहारिक रूपमें नहीं। प्रवाहभी कहते हैं—

जमकूँगा धूलि-कणोंमें खोरम घन उड़ जाऊँगा।

पाऊँगा तुम्हें कहीं सां महपथमें टकराऊँगा ॥—(श्रीरू)

'निराला' जोका विषयाकी 'इष्टदेवके मन्दिरकी पूजा' 'मूल काल-साधककी स्मृति-देखा' आदि कहना प्रौढोक्ति ही है। इसी प्रकार कवियों द्वारा निबद्ध वाणीसे भी प्रौढोक्तियोंकी नियोजना प्रचुर मात्रामें हुई है। विशेषण-प्रकारके रूपमें आये सभी छायावादी काव्यके अधिकतर विशेषण इस कोटिमें आ जाते हैं। 'मुखर आत्' एवं 'द्विजत वीणा' जैसे पदोंको सार्थकताके मूलमें भी नहीं है। प्रकृतिके उरकरणोंसे मानवीय कार्योंके करने एवं प्राकृतिक व्यापारों पर मानुषिक क्रिया-कलातोंके आरोंपोंमें यही प्रौढोक्ति विद्यमान है। कुछ विद्वानोंने छायावादके यावत् काव्य-प्रसारमें लक्षणा मूला-ध्वनिका दूरारुह रूप ही प्रधान माना है।

लाक्ष्यिकता—यह छायावादकी दूसरी विशेषता है। मुख्यार्थकी बाधा होने पर रुढ़ि अथवा प्रयोजन-विशेषके कारण मुख्यार्थसे सम्बन्ध अन्य चोतित अर्थको लक्ष्यार्थ उस शब्दकी लाक्ष्यिक एवं उस शक्तिको लक्षणा कहते हैं। इस प्रकार मुख्यार्थकी बाधा, मुख्यार्थसे योग्य एवं रुढ़ि अथवा प्रयोजन-दन तान कारणोंसे लक्ष्यार्थ सिद्ध होता है। वाच्यार्थके इसी संबन्धके कारण लक्षणा 'अभिधा-पुच्छ-मूला' भी कही गई है। पर यह सम्बन्ध शक्य ही होना चाहिये, दूरारुह अथवा नेपथ्यत्व-दोष-मुक्त नहीं। लक्षणाका प्रयोग अत्यधिक रूपसे छायावादी कवियोंने किया है। यह लाक्ष्यिकता प्रारम्भमें हिन्दीके आलोचकोंकी नहीं रुची और उसका बड़ा विरोध हुआ, जिसका सम्भवतः प्रच्छन्न स्वर यह भी रहा कि व्यंजना जैसी सर्वभेद शक्तिके होते

पौरुषमें स्वभावका भाग, विचारोंमें बचोड़ी मौन ।—(१२)

इसीको भावार्थिक प्रयोग यन्त्रोंमें ही किया है। प्रवादका प्रत्यक्ष विधान भी उद्भूत है—

विहङ्गि गार्गज वनपैयव, मधु उगळे जंवनये ।

उदहग बगवे करमा, भो हौमी देन मो वन में ।—(१३)

उदवार-यकता भी प्रवादकोंके मनमें स्थापनाइकी एक विद्येका है।

गादिग वर्णकाने उदवारको 'अत्यन्त विट कनिनयोः पदाभयोः सादरमा-
तिर्यग म'हिमा भेद-अर्थात् रसमनन्' कहा है। किन्तु कुछ 'यं दुरान्तरं
मरमा' सामान्यपुरुषवने, 'येनोति मदाका' कोटित बह्नुदन्तृगिनान्' के
द्वारा यहाँ उदवार मानते हैं। जहाँ देह कावकी भिन्नता न होकर स्वभावकी
भिन्नतामें ही दो वस्तुओंके दुरान्तर सम्बन्ध स्थापित किया जाय। इस
प्रकार ध्यानमें अध्ययन, द्वयमें ठोसके गुणका आप्तागौर उदवार कहा
जायगा। इसके भीतर ही 'पनिष्ठा समूह' प्रकार अन्तर्भूत हो जाता है।
'स्निग्धवामल कान्ति ललित विपतः' संस्कारका उदाहरण है। इसी प्रकार
'तम-मूर्त्यका वरसना', 'तमयकी शिला पर मधुर निव लिखना', 'स्वयंका
स्वयं वरसना' आदि प्रयोग इन्हींके भीतर हैं। मूर्त-अमूर्त, स्वर-अस्वर वन-
अचल आदि भिन्न एवं प्रतिकूल वस्तुओंमें साम्यका धारण करना उदवार-
यकताकी ही परिधिमें आता है। स्वयं स्वरक अलङ्कारमें भी इसके लक्ष्य हैं।
इस प्रणालीसे अत्यन्त और सूक्ष्म वस्तुओं, अनुभूतियों एवं विषादोंके आहु-
अत्यन्त एवं इन्द्रिय-ग्राह्य यन्त्रोंमें सहायता मिलती है। स्थापनाकारी काम-
धाराके रोमानी विकासको सुलभित करनेवाले भोक्तृमुनाय विद्वांसोंके 'सन-
की शिला' कविताकी निम्न पंक्तियों कितनी मार्मिक हैं—

'सुरभिफी अनिल-पद्मपर मौन भाषा, उकी अर्चनाकी जगो मुन आया ।'
पवन द्वारा वितरित होती कुण्डलिकी मौन भाषा कहना कितना व्यञ्जक है।

स्थानुभूति की विवृत्ति या आत्म-व्यञ्जकता इस युगकी सर्वप्रमुख
विशेषता है। इसे ही 'विषय-प्रधानताके नामसे भी पुकारा गया है। छाया-

१२ हर बातकी प्रथम-पुरुष 'मैं' के माध्यमसे व्यक्त करता
शब्दोंकी छाह लेना उसे पसन्द नहीं। इसीको प्रवादकोंने वेदना

के आधारपर स्वानुमतिमयी अभिव्यक्ति कहा है। छात्रका कवि छात्रगान या छात्र परिशोधनकी परोक्ष पद्धतियोंका समर्थक नहीं। वह 'साधारण्य-करण'के द्वारा छात्रनी बात लोक-सामान्य भाव-भूमिपर भा लानेकी आर अधिक उत्पन्न नहीं। वह तो चाहता है कि वह जैसा जिस कामे अनुभव करता है, किसी भी प्रकारसे तदनु उमे व्यक्त कर दे। रसप्रणालीके अनुसार वह 'विभावानुभाव लज्जाविशयोगान् रसनिर्घर्षिता'का तार्किक का भी लाना पूरी नहीं करना चाहता। उसका विभाव उसकी मुक्त वस्तु का गर-रिगिति वह स्वयं है। प्रकृतिचो भी वह अपने साक्षात्कारके रंग देना है। प्रसादार्थके अनुसार उसकी वांछा मीठपलायनवादी कथना परावर्तनाही नहीं, वस्तु तत्त्वकी एक लक्ष्येन एव छात्रन्दुषो लक्ष्येना है, जो रंगनका पुष्ट करती है। छात्रार्थ ६० प्र० की द्विवेदने इस स्थिति रसकथार आधार प्रकट किया है और जैनेन्द्र ने इसे भाष्यकाका अतिरिक्त कहा है, जिसके अन्तर्गमे ही अधिक काम था, दुष्काममे शक्तिका अरूप 'आकाश, शक्तिमे 'प्रथम-पुष्ट' अथवा 'द्वितीय-पुष्ट'का साध्यमे करना शैली ही का भेद है, तत्परक। नहीं। करनेवाला करनेके। छात्रमें रसकर पात्रोने या छात्रनि जनक

साहित्य नहीं रचता। रीति अलङ्कार या वक्रोक्तिने मुगमें शायद
 हो। राजशेखरकी 'काव्य-मीमांसा'में ऐसे ही कवियोंका उल्लेख
 जो भाव और अर्थकी खाई-रत्ती चिन्ता न करके केवल सुने हुए
 आला मूँथा करते थे और आचार्य शास्त्र तथा व्याकरणसे उन
 से-सैते अर्थ और संगति प्रमाणित कर दिया करते थे। कहा जाता
 यमित अम्याससे आगे चलकर जैसे लोग कवि हो भी जाते थे।
 गिं कवि, किन्तु शास्त्र तो तब भी ऐसे बने कविको कवि नहीं मानता
 वकी प्रतिभा तबसे अब तक जन्मजात ही मानी जाती रही। अन्त-
 मस और अनुशीलनसे कवित्व-शक्तिका विकास हो सकता है। जो
 मदे जो भी होता रहा हो, अब तो वह बात सिद्धान्तरूपमें प्रदण
 ङ्को है कि केवल शब्दोंका कारुकार्य और कुछ हो सकता है, साहित्य
 उकता। रचनाके दो ही प्रधान तत्व हैं—एक उसका रस, दूसरा
 रूप। रूपके हिसाबसे साहित्यमें शैलीका एक खास महत्व है;
 जैसे हमारा अभिप्राय रीति अथवा शब्द-सौष्ठव, पद योजना और
 अन्याससे ही नहीं है। अभिप्राय है भावके उभयुक्त वाणी-रूपसे,
 के वागमय प्रकाशसे। रस ही काव्य या साहित्यसे कामनाकी वस्तु
 लिए रूपसे आधारकी निष्प्रयोजन नहीं कहा सकता, शराब और
 ही तरह साहित्यमें आधारभूत और आधारका स्थान नहीं होता।
 भी और कैसे भी पैमानेसे शराब पी सकते हैं। शराबकी उत्तमताके
 से ही नशेकी उत्तेजना होती है, पैमानेकी सुन्दरता-असुन्दरतासे
 आदे अन्तर आता हो, प्रभावमें विकृति नहीं आती। फिर पैमाना
 से एकरस नहीं होता। पीनेसे वह निःशेष होता है, उसे फिर-फिर
 ही जरूरत पड़ती है; किन्तु जिस वाणी रूपमें सत्य आत्म-प्रकाश करता
 है उससे कभी निःशेष नहीं होता। आप जितना ही भाषाके पैमानेसे
 रीते चले जायें, वह बार बार छलकता ही आता है, क्योंकि जिस प्राञ्जल-
 वह हृदयसे रूप-शक्तिप्रद करता है, वह स्थायी और कालान्तरव्यापी
 करता है। मूर्ति या चित्रमें अंकित भावकी तरह साहित्यकी प्रातिकी
 छाप भी अपने उसी रूपमें निर्विकार रहती है। बात यह है कि किसी

यती श्रलंकार, रस, रीति गुण एवं ध्वनि-विद्वान्तोक्त सामंजस्य कर कवि-
व्यापारको प्रधानता देते हुये, एक व्यापक 'वक्रोक्ति' का प्रयुजन किया था,
उसी प्रकार छायावादने भी रस, भाव, श्रलंकार, ध्वनि लक्षण, अभिधा, रीति
आदि सभी तत्वोंकी अपनी व्यक्तिगत अनुमूलिके कराहमें कलनाके सुगन्धित
छाँटोंसे ऐसी कलामयी आशानी चढ़ाई, जिसमें व्यष्टिकी बीयासे गुंजरित
रागिनी समष्टिके तारोंको झनझना उठी। अवश्य ही यह स्वर समाजके जड़
नियमोंकी याधिकताके विरुद्ध व्यक्तिके 'अवकाश' का विद्रोह था। इसमें
सामयिक जीवनकी स्पन्दना थी और व्यक्तिकी जागरूकताके सत्यकी गुञ्जार।
इसने साहित्य-दर्पणकार एवं अभिनवगुप्त पादाचार्यकी 'रस-सरणि' का साम-
ग्र-यायक अनुगमन नहीं किया, बरन् अपने युगके प्राथम्य तत्वोंको आत्मसात
कर जीवनक। अभिव्यक्तिको अपना लक्ष्य माना, किन्तु यह कहना कि उसकी
जड़ भारतीय काव्य शैलीसे सर्वथा विजायतीय भूमिसे ही जीवन लेती रही है,
सर्वथा सत्य नहीं। बंगला एक अंग्रेजी साहित्यसे भी वह एक सचेतन एवं
जीवित साहित्यकी मौँति ही प्रतिकृत हुआ, अन्धानुकारीकी मौँति नहीं। वह
अपने अतीत एवं वर्तमान दोनोंसे एक संप्राण सूत्रमें सम्बद्ध है।

६—साहित्य और सहज भाषा

साहित्यमे सहज भाषाकी माँग बड़े धोरोंसे की जाने लगी है। वास्तवमें
यह माँग कुछ बुरी नहीं। जो लोग इस पर जोर दे रहे हैं, अवश्य ही वे सब
प्रकारसे साहित्यके शुभैषी ही होंगे। लेकिन साथ ही एक बात यह भी सोचने
की है, जो साहित्यकार साहित्यके जन्मदाता है, स्वयं वे ही ठण्ठा अशुभ
देने बाद सकते हैं। उनके लिए तो साहित्यके शुभका आग्रह ही रामायिक
है। अतः इन्हें हम यह विश्वास कर सकते हैं कि अग्रे की अपेक्षा साहित्य-
कार सहज भाषाके कुछ कम हिमायती नहीं होंगे।

रस और रूप—शब्दकोष और व्याकरणको सामने रगड़र साधारण-

तथा कोई साहित्य नहीं रचता। रीति अलङ्कार या वक्रोक्तिके युगमें शायद ऐसा होता हो। राजशेखरकी 'काव्य-मीमांसा'में ऐसे ही कवियोंका उल्लेख मिलता है, जो भाव और अर्थकी राई-रत्ती चिन्ता न करके केवल बुने हुए शब्दोंकी माला गुँथा करते थे और आचार्य शास्त्र तथा व्याकरणसे उन शब्दोंके जैसे-तैसे अर्थ और संगति प्रमाणित कर दिया करते थे। कहा जाता है इस नियमित अभ्याससे आगे चलकर वैसे लोग कवि हो भी जाते थे। हो जाते होने कवि, किन्तु शास्त्र तो तब भी ऐसे बने कविको कवि नहीं मानता था। कविकी प्रतिभा तबसे अब तक जन्मजात ही मानी जाती रही। अनन्तरत अभ्यास और अनुशीलनसे कवित्व-शक्तिका विकास हो सकता है। जो हो, तब चाहे जो भी होता रहा हो, अब तो वह बात सिद्धान्तरूपमें ग्रहण की जा चुकी है कि केवल शब्दोंका कारुकाय और कुल्लु हो सकता है, साहित्य नहीं हो सकता। रचनाके दो ही प्रधान तत्व हैं—एक उसका रस, दूसरा उसका रूप। रूपके हिसाबसे साहित्यमें शैलीका एक खास महत्व है; किन्तु शैलीसे हमारा अभिप्राय रीति अथवा शब्द-सौष्ठव, पद योजना और वाक्य विन्याससे ही नहीं है। अभिप्राय है भावके उचित वाणी-रससे, चिन्मयके वांगमय प्रकाशसे। रस ही काव्य या साहित्यसे कामनाकी वस्तु है, इसलिए रूपसे आधारको निष्प्रयोजन नहीं कहा सकता, शराब और पैमानेकी तरह साहित्यमें आधारमूल और आधारका स्थान नहीं होता। किसी भी और कैसे भी पैमानेसे शराब पी सकते हैं। शराबकी उत्तमताके हिसाबसे ही नशेकी उत्तेजना होती है, पैमानेकी सुन्दरता-असुन्दरतासे कविमें चाहे अन्तर आता हो, प्रभावमें विकृति नहीं आती। फिर पैमाना शराबसे एकरस नहीं होता। पीनेसे वह निःशेष होता है, उसे फिर-फिर मरनेकी जरूरत पड़ती है; किन्तु जिस वाणी रूपमें सत्य आत्म-प्रकाश करता है, वह उसे कभी विन्दित्र नहीं होता। आग जितना ही भाषाके पैमानेसे उसे पीते चले जायें, वह बार बार छलकता ही आता है, क्योंकि जिस प्राङ्गल-रूपमें वह हृदयसे रूप-विग्रह करता है, वह स्थायी और कालान्तरव्यापी हुआ करता है। मूर्ति या चित्रमें अङ्कित भावकी तरह साहित्यकी प्राप्ति की ह छाप भी अपने उची रूपमें निर्विकार रहती है। बात यह है कि किसी

भी प्रकारको चिन्तना, किसी भी प्रकारका भाव जब तक हमारी चेतनामें रूप लेता है, सब तक वह वर्तमान और गतिशील होता है; वाक्यमें रूप ग्रहण करते ही वह स्थिर और एक रूप हो जाता है। शासनशक्ति ने चिन्तन के साथ लेखनीका सम्बन्ध बनाया है, जो सम्बन्ध भ्रमणमें छड़ीका है। छड़ी न हो, तो अधिक स्पष्टतासे चला जा सकता है। उसी प्रकार यदि लेखनी न हो, तो चिन्तन-कार्य और सुगमतामें चन सकता है। इसलिए वाणी रूपमें जो रस सिद्धि होता है, वह न केवल शायी, बरन् अत्यन्त होता है।

रूप और रसकी इसी अन्वयता और अविच्छिन्नता के लिए कलाके अनेक प्रवाद-वाक्य प्रचलित हैं। करना अर्थ होगा कि उसके यथार्थ अर्थका आज तक अनर्थ ही होता रहा है, जैसे—कलाके लिए कला। अनेक कविता-विषयक सुप्रसिद्ध व्याख्यानमें मैटतेने यही कहा है। कहते हैं; कभी किसीने रवि बाबूसे किसी कविताका अर्थ पूछा, तो उन्होंने कहा—“इस कविताका अर्थ स्वयं यह कविता है।” उनके इस कहनेसे या ‘कलाके लिए कला’ कहनेसे काव्यका शब्द जीवन निरपेक्ष नहीं हो जाता। इसका यथार्थ अर्थ तो यह है कि जिस भाषा रूपमें भाव बाहर आता है, उससे वह ऐसा सरल हो जाता है कि उससे भिन्न उसकी व्याख्या नहीं हो सकती। उस अन्वयतामें ही उसे देखा जा सकता है। शब्द और अर्थ जिस प्रकार पार्श्वी-परमेश्वरके समान एक-ही-भूत हैं भाव और भाषा भी वैसे ही अभेद्य हैं। इसीलिए वोपने जब शैलीका परिधान कहा, तो कार्लाइल ने उसमें संशोधन किया कि नहीं, शैली परिधान नहीं उसका शक है। कार्लाइल यों बनावटो भाषा खरोपी रहा। भाषाके जिस कृतिम इन्द्रजालको लोग शैली या स्टाइल कहते हैं, उसको कार्लाइल ने साहित्यके लिए आवश्यक नहीं माना है। उसका कहना है, किसी ग्रंथकी अच्छाई बुराईके लिए भाषा शैलीका कोई महत्व नहीं। इस भाषा-शैलीसे रीतिके आह्वारको ही समझना चाहिए; क्योंकि कृतिम भाषा शैलीका अंग नहीं है। भावको मूर्त और अमोचरको मोचर करनेके लिए भाषाकी जहाँ तक उपयुक्तता है, वह आवश्यक अंश वस्तुतः अलंकार नहीं। शरीरकी सुन्दरतामें लावण्य जैसा स्वाभाविक और अभिन्न है, भावके रूप विधानमें

[illegible]

कारण लोग यह समझेंगे कि हममें भारी सम्बन्ध कुछ है जसा; जिसे कि हम नहीं समझ पाते। अतः भावकी श्रुति न हो साहित्यका सौन्दर्य है, न साहित्यकी भावना।

आत्मप्रकाश और सहज भाव—सहज भावके लिए रचनाकारमें आस होना एक प्रमाण मिलना है। रचना करनेका कारण है, देखने कारणे गुप्त होना। इर्मीनए कनाकी आत्मप्रकाश कहा गया है। आत्मप्रकाशका भाववश ही है, बहुतोंमें अना प्रकाश और प्रतीति। गुप्तमीने जिस स्थानतः गुप्तकी चर्चाकी है, उगका अर्थ अने गुप्त ऐसी एक छोटी बात नहीं है। आत्मप्रकाश द्वारा अनेको जो गुप्त मिलना है, यह इतिहास कि अने रचयोंकी मंकीर्ण सीमाके मुक्ति और समष्टिमें विस्तृति मिलनी है। 'मैं' की प्रतीति भी अने आसों नहीं होती, बहुतोंके बीचमें उसे दिला देने ही हो सकता है। इसलिए रचनाकारका स्थानः गुप्त चिह्नोंके गीत है उगीके लिए नहीं; उसका लक्ष्य समाज है। स्वयं गुप्तमीने ही कहा है—'उपजहि अनत, अनत दुबि सहही।' व्यक्तिनिष्ठ साहित्यकी भी समझाणी होती है, देखनेमें आत्मवेन्द्रित भले ही हो। ऐसी रचनाओंका प्रथम पु 'मैं' समग्र मानव-समाज, समस्त मानव-सत्ताके लिए ही अने विस्तार कामना करता है। यदि ऐसा नहीं हो, तो ऐसी सृष्टि रवीन्द्रके शब्दोंमें अन सृष्टि ही होगी। रवीन्द्रने रचनाके दिशावसे सृष्टिको तीन कोटियाँ निर्धारित हैं—सृष्टि, असृष्टि और अनासृष्टि। सृष्टिमें अनेक 'मैं' उस एकको देखता। असृष्टिमें अनेक 'मैं' अपने विस्तरे हुये अनेकत्वको देखता है और अन सृष्टिमें प्रत्येक 'मैं' सबसे अलग अपने आपको ही देखता है। इस दृष्टि समाज सृष्टि है, मीढ़ असृष्टि और रेलमपेल अनासृष्टि। व्यक्तिनिष्ठ साहित्य सभी साहित्य पदवाच्य होता है, जब उसका बीज रूप 'मैं' समष्टिमें अन शाखा-प्रशाखाएँ फैलाकर फल देता है। साहित्य-सृष्टिको दो प्रवृत्तियाँ देख जाते हैं—भावनिष्ठ और वस्तुनिष्ठ। ठीक इसी प्रकार रचनाकारमें दो दृष्टि देखी जाती है—विषयनिष्ठ और विषयिनिष्ठ। सच्चा साहित्यकार हम उसे कहेंगे, जो एक सीमापर दोनों दृष्टियोंका गंगा-सागर कर दे सकता है। जो वैयक्तिक भावनाओंको नैयतिक रूप दे सकता है। प्रतिभाके पुत्र ऐसा क

कारण लोग यह समझेंगे कि इसमें भारी भरकम कुछ है जरूर; जिसे कि हम नहीं समझ पाते। कलतः भाषाकी क्लृप्तता न तो साहित्यका सौन्दर्य है, न साहित्यकी साधना।

आत्मप्रकाश और सहज भाषा—सहज भाषाके लिए रचनाकारमें आग्रह होनेका एक प्रमाण मिलता है। रचना करनेका तात्पर्य है, देखकी कारासे मुक्त होना। इसीलिए कलाको आत्मप्रकाश कहा गया है। आत्मप्रकाशका मतलब ही है, बहुतोंमें अपना प्रसार और प्रतिष्ठा। तुलसीने जिस स्वान्तः सुखकी चर्चाकी है, उसका अर्थ अपने सुख जैसी एक छोटी बात नहीं है। आत्मप्रकाश द्वारा अपनेको जो सुख मिलता है, वह इसलिए कि अपने स्वयंको संकीर्ण सीमासे मुक्ति और समष्टिमें विसृति मिलती है। 'मैं' की प्रतिष्ठा भी अपने आपसे नहीं होती, बहुतोंके बीचमें उसे बिखरा देनेसे ही हो सकता है। इसलिए रचनाकारका स्वान्तः सुख चिड़ियोंके गीत जैसा उसीके लिए नहीं; उसका लक्ष्य समाज है। स्वयं तुलसीने ही कहा है—'उपजहि अनत, अनत छवि लहहीं।' व्यक्तिनिष्ठ साहित्यकी भी मर्मवाणी यही होती है, देखनेमें आत्मकेन्द्रित भले ही हो। ऐसी रचनाओंका प्रथम पुरुष 'मैं' समग्र मानव-समाज, समस्त मानव-सत्ताके लिए ही अपने विस्तारकी कामना करता है। यदि ऐसा नहीं हो, तो बेसी सृष्टि रवीन्द्रके शब्दोंमें अनासृष्टि ही होगी। रवीन्द्रने रचनाके हिसाबसे सृष्टिकी तीन कोटियाँ निर्धारितकी हैं—सृष्टि, असृष्टि और अनासृष्टि। सृष्टिमें अनेक 'मैं' उस एकको देखता है, असृष्टिमें अनेक 'मैं' अपने बिखरे हुये अनेकत्वको देखता है और अनासृष्टिमें प्रत्येक 'मैं' सबसे अलग अपने आपको ही देखता है। इस दृष्टिसे समाज सृष्टि है, मीड असृष्टि और रेलमपेल अनासृष्टि। व्यक्तिनिष्ठ साहित्य सभी साहित्य पदवाच्य होता है, जब उसका बीज-रूप 'मैं' समष्टिमें अपनी शाला-प्रशालाएँ फैलाकर फल देता है। साहित्य-सृष्टिकी दो मनुक्तियाँ देली जाती हैं—भावनिष्ठ और वस्तुनिष्ठ। ठीक इसी प्रकार रचनाकारमें दो दृष्टियाँ देखी जाती हैं—विषयनिष्ठ और विषयिनिष्ठ। सच्चा साहित्य ... ही कहेंगे, जो एक सीमापर दोनों दृष्टियोंका गंगा-सामर कर दे ... ।

वैयक्तिक भावनाओंकी नैयतिक रूप दे ... ।

सकते हैं। भक्ति ऐसा ही करते हैं वे अपने अन्तरके अनुभूत सत्यको न बाहर प्रकट करते हैं, बल्कि उसे स्थापित देते हैं। उनकी अनुभूति व्यक्ति से उठकर मनुष्य मात्रकी अनुभूति होती है। वह विशिष्ट होकर भी निर्व्यञ्जना करते हैं और इस प्रकार उनका विशेष प्रत्यक्ष रूपमें निर्विशेष सर्वजन सवेद्य होता है। हाँ, तो हम यह कहना चाह रहे थे कि जब साहित्यकी सार्थकता बहुतायतमें ही सिद्ध होती है और बहुतायतमें अपनी प्रतिष्ठाके ही कोई रचना करता है, तो उसे सहज भाषाका पक्षपाती होना ही चाहिए। इस दृष्टिमें क्लृप्त और जटिल भाषाके लिए रचनाकारको अपना आसक्ति, निरर्थक हठ और दुराग्रह हो भी कैसे सकता है ?

सहज भाषाकी स्वाभाविकता—अब आप पूछ सकते हैं कि साहित्यका सर्वत्र एवं साहित्यकारकी सामान्य सहज भाषा ही है, तो भाषाकी मौलिक क्या बला है ? क्लृप्ता होती, तो परिहारकी आवश्यकता पड़िलता होती तो दूर करनेकी चेष्टा होती, किन्तु कुछ भी नहीं है, तो सार्थक मौलिक सरल भाषाकी क्यों हो रही है ? उत्तरमें हम कहेंगे, कुछ तो है, जो भाषा सहज होती है, वह सीधी भी होती है, वह नहीं कहा जा सकता। भाषाकी सरलता और बात है और सुबोधता और बात—विशेषकर साहित्यके लिए, क्योंकि भाषा तो मात्र वक्तव्य वस्तुका वाहन है। इसका रूप वक्तव्यकी प्रकृतिके अनुसार ही होगी। जो छोटे-छोटे उक्तियोंके लिए पहली दो पंक्तियाँ उर्दूके कवि 'नूर' की हैं—

‘हरकमें वह बार मंजिल कर गया, मरते मरते, मरते मरते मर गया’

इनमें एक भी शब्द ऐसा नहीं आया है, जिसमें कुछ दुर्लभा शब्द कोप ट्योलनेकी आवश्यकता पड़े ! चमत्कारका भी कोई मोह नहीं किन्तु भावकी दृष्टिसे इसकी प्रकृति इतनी शारीरी नहीं। जितनीकी देख भालक वाली है। चूंकि इसमें भाव प्रामाण्य है, इसलिए बात जीवन्त हो लेती है, पाठकको भाषाकी शक्ति और ध्यान देनेका अवसर नहीं मिलता, नहीं तो बार बार मरते शब्दके बेदुम प्रयोगमें गुन गुन मरनेकी जिस पीड़ाको दंगसे कहा गया है, व्यञ्जनाकी उस तत्परेतर मंजिल होती। अथवा शेक्सपियरके ‘किंगलियर’की निम्नोक्त पंक्तियाँ—

'वाउ निन्द कय मो मोर । नेर, नेर, नेर, नेर, नेर ॥

मे मु अन्दरिग बदन ।'

भाषा के जिन शब्दों में एवं उगुन शब्दों का निर्माण ऊपरकी पंक्तियों में है, उनमें वही अधिक गहरा वेदनाको रूप इन दूरे कूटे शब्दों में मिला है, क्योंकि इनमें तो रीति है, न अलङ्कार शब्द कीटना, न पदनिर्माण । फिर भी वे पंक्तियाँ मार्मिक हैं । क्यों ? क्योंकि उन असीम वेदनाकी भाषा भी क्या ही सज्जी है, उनको भाषा निर्माता हो है । किन्तु नीचे दासको विरह-विहरण पंक्ति भी देखिए—

अब तो बिहारीके ये शान्त मयरी,
तेरी तन-नुत केसरको नैन कलमोर मो ।
भीन तुषानी स्वातो बूदनके शान्तमे,
सासनको मरि के दुपदमाके चोर मो ॥
दिवको हरण मर धरनि को नीर मो ।
री शिवरी मनोमय-सरनको तुनीर मो ॥
ऐरी ! बेगि करि के मिलापु फिर थापु ।
नतो थापु अब सहत अतनुको खीर मो ॥

भाषा तो यहाँ कुछ कठिन नहीं है, किन्तु कवयत्री प्रकृतिसे उसमें तुल्यता नहीं है । इसमें उपमा, रूपक प्रसङ्ग अनेक कुछ आ गए हैं और भावकी परिष्कारसे स्वतः आ गए हैं, कविने शास्त्रके नियमोंको सामने रखकर इनकी रचना नहीं की । अब यदि इनमें शब्दोंका हेर-फेर किया जाय तो अभिव्यक्ति जो रूप है, वह टिक नहीं सकता । इसके लिये उपयुक्त शब्द यही और ये ही हैं । जिन शब्दोंमें भावने मूर्ति ग्रहण किया यदि वे उपयुक्त हैं, तो उनमें सन्शोधनकी गुञ्जाइश नहीं हो सकती । सफल शैलीके लिए उपयुक्तता की सबसे बड़ी चीज है, भावके उस प्रकाशमेंसे एक शब्दका भी दूसरा शब्द नहीं घटाना नही बैठाया जा सकता; वरतें कि वह अभिव्यक्ति सचमुच अभिव्यक्ति हो । जार्ज सेन्टसवरीने मिल्टनकी शैलीमेंसे ऐसे उदाहरण दिये हैं कि 'दि स्वाटे स्टार स्पेयरली लुक्स ।' इसमें 'स, का एक अनुमास है । यह आयास लब्ध नहीं, स्वतः स्रुत है । अतएव किसी भी रूपसे इसमें

परिवर्तन सौन्दर्यका विघातक ही होगा। यदि अनुपास न देकर पंक्तियाँ कर दी जाय—‘दि फीयर्स स्टाररेयरली छुक्स’ तो आप पायेंगे कि अनर्थ हो चुका है। स्वयं मिल्टनने प्रयुक्त क्रिया-विशेषणकी जगह ‘स्टिटली’ देना चाहता था और देखा कि पंक्तिका गला छुट जायगा। कवितामें उपयुक्त शब्द स्वतः आ जाता है, तो युक्ति तर्कसे उसे हटाना असम्भव हो जाता है। ऐसे उपयुक्त शब्द होते भी अमूल्य हैं। संसारके किसी रत्नको उसके तुल्य नहीं समझा जा सकता। ‘भोग्योः काम कृपा सम्यक् प्रयुक्ता रमयते भुधैः। दुष्प्रयुक्ता पुनर्गौरव प्रयोक्तुः सैवशंसति’ जैसा कि हम कह चुके हैं, ऐसे उपयुक्त शब्द कविके निर्वाचन-कौशलसे नहीं आते, बल्कि उस विषयकी प्रकृतिमें रहते हैं, जिसका वर्णन कवि करता है, अनुभूतिसे ही वे फूट जाते हैं।

भाव और उनकी अभिव्यक्ति—अब हमें आप सहज भाषा कहें या नहीं कहें, भाषाओंकी अभिव्यक्तिके लिए साहित्यकी इर्षाकी शरण लेनी पड़ती है। सूर; तुलसीका घर-घर आदर है। सब उनकी कृतिपों कावसे पढ़ते हैं, किन्तु यह कहना पड़गा, कि उन कृतिपोंका आदर भाषाकी सहजता-ही है, कमसे कम सहजका जा अर्थ लिया जाता है। विभिन्न भाषाओंमें जिन-जिन कवियोंकी रचनाएँ अमर हुई हैं, उनमेंसे एक भी ऐसी भाषा नहीं मिली गई, जिसे तपाकथित सहज भाषा कहा जा सके। शेक्सपियर, मिल्टन, गालिय, रॉन्ड, बिहारी, एवं केशवदास ये सब अपने-अपने साहित्यके अत्यन्तम श्रेष्ठ कवि हो गए हैं, इनमेंसे एककी भी भाषा सीधी नहीं। कबीरकी भाषाका तो कहना ही क्या! स्वयं अथर्व वे, पर जो लिख गये, उसके लिए पढ़ें लिखें लोग भी खड़ाते हैं और हम यह देखते हैं कि इन सभी कवियोंका लोगोमें आदर भी है और इनकी रचनाएँ मानव समाजके लिए कल्याणकर भी रही हैं। सच तो यह है कि राष्ट्रके मानसिक उत्थानके लिए उच्च भाव अनिवार्य हैं और उच्चभावकी प्रकृतिके अनुरूप साहित्यकी जो भाषा होगी, वह तो हंगी सहज ही, किन्तु साहित्यिक संस्कारहीन व्यक्तियोंके लिए उसकी ब्रह्मा सहजगम्य नहीं हो सकती, न मोटे प्रयोगनोंकी भाषा ही हो सकती है। साहित्यिक सहज भाषाका उद्देश्य केवल अपने दैनन्दिन प्रयोगनोंको प्रकाश करना नहीं है। उसका काम मनुष्यको पशुताके समान धरातलसे

कर उठना, उसे यथार्थ तथा मनुष्यताकी महिमासे मंडित करना है। अपने इस आदर्शकी रक्षामें कविताको बड़ी कठिन साधना करनी पड़ती है। लालको लाल कह देना और बात है, अच्छेको अच्छा कहना और बात। भलेको भले रूपमें औरोंको समझा देना आसान काम नहीं और यही कष्ट साध्य काम साहित्यको करना पड़ता है। साहित्य ही सदासे यह असाध्य साधन करता आया है, यह साहित्यकी विशेषता है। अरुणको रूख देना और औरोंको भी उसी भाषमयतामें निमग्नकी क्षमताने ही साहित्यका आसन विज्ञानसे ऊपर बिछा दिया है। विज्ञान सामान्य सत्यका अन्वेषण और प्रतिष्ठानक है; साहित्य असाधारणका सन्धानी एवं प्रकाशक। विज्ञान मनोविश्लेषणकी विधि और रहस्यका शास्त्र तैयार करता है, साहित्य महान् मन और रहस्यवाले मनुष्यके चरित्रकी सृष्टि कर देता है। विज्ञान शरीर-शास्त्रका प्रणयन करता है, साहित्य लायकमय रूपकी रचना कर देता है। विज्ञानसे हम मानव-धर्मकी मान्यताओंके अनुकूल सामान्य मनुष्यका परिचय पाते हैं; साहित्य हमें विशिष्ट व्यक्तिकी छवि तैयार कर देता है। वैज्ञानिकके मनुष्य और तुलसीके राम, कालिदासकी शकुन्तला, शरत्की कमलमें सामान्य और विशेष दृष्टिका ही अन्तर है, दूसरे शब्दोंमें कहें तो विज्ञानकी राज जाति-वाचक संज्ञा है, साहित्यकी सृष्टि व्यक्तिवाचक।

अरूपका रूप—रचनाकी विलक्षणता एक आवश्यक गुण है। सिद्धकी रचयितामें साहित्यका तत्व निर्विशेष होता है, किन्तु साधना काजमें सृष्टि एक विशिष्ट रूप-रचना होती है। इस विशिष्टतामें ही रसोद्रेककी शक्ति निहित होती है, रसि और आकर्षणका केन्द्र होता है। प्रमात और सन्ध्या रोज-रोजके चिरररिचित दृश्य हैं; किन्तु प्रकृतिमें हम जिस प्रकार सन्ध्या प्रमातको देखनेके अम्पस्त हैं, उस सिद्ध कविके परिवर्तनमें सन्ध्याकी वह सामान्य-शक्ति ही नहीं मिलेगी, उसमें कविके अपने व्यक्तित्वके समिपमयसे एक विशिष्टता अवश्य होगी। उदाहरणके लिए एक आशोचकने रसोद्रेक निम्न सन्ध्या-वर्णन किया है—

‘आज एह दिनेर रोये

ऽप्या ये ओर मलिकखानि पारे द्वितो चिहण कात्ती केरे, गये निसेम ठारे,

एह हो आम्हार बिनि एतार मोहन गलार हारे ।

एकटि बेदल कदम परस रेरो गेलो एकटि कविर माले ॥

तोमार अनंत माके एमन संप्या हरनि कोनो कासो ।

आर हवे ना कमु एमनि कोरेह प्रभु ॥

एक निमेश पय पुटे भरि ।

बिर कालेर पनटि तोमार चर्य काले लखो वे मुक्त करि ॥'

उत्सुष्ट दक्षिणोर्ध्व 'गुहासी अनन्त मूर्तिमें ऐसी संस्था और कही गयी
हुई' तथा 'अनन्त विस्तृततन विधिही तुम इसी प्रकार एक निमेश में
जमीन कर लेते हो' द्वारा करिने रोज-रोज आनेवाली कथाओं एक दिग्दर्शक
... ..

कहा है, वही उसका रूप है—साहित्यमें इसीका नाम देना है। हम योनीका शास्त्रज्ञोंमें 'कविके मानस-मुक्तकी आहुति' कहा है। इसको मकल नहीं हो सकता। योनी की मकल और बेहरे पर मकली मुक्तता बदलना पड़ है। साहित्य ही या भाषा योनी में स्वाभाविक भाषा का ही मूल्य है। कृत्रिम योनी मुँह बनाने जैसा हास्यास्पद है। भाषा में मानके उचित प्रकाश में भाषागत आदेश काम नहीं करना; क्योंकि वही जान नहीं, भाषा प्रकाश होता है; मुक्ति नहीं, अनुभूति को रूप दिया जाता है; बुद्धि नहीं कहनाका हाथ रहता है। अभिव्यक्ति देने वास्तव्य प्रकाश की कला-शास्त्र की विधि को और आदरों द्वारा विवेचना नहीं की जा सकती। यहाँ मानसशास्त्री उसका फलवार होनी है, स्वयंसे ही उसकी कर्म रचना है—हमलिए न तो दुर्घटनाओं हम इसका रोग कह सकते हैं, न सुशोषणको इसका गुण। करने का हमें उसका पुराता है, किसी प्रकारके परिवर्तन में उसका अंग-मंग ही होगा

ज्ञान और कल्पना—दो अनन्य शक्तियोंने ही मनुष्यको मनुष्य बनाया है। ये दोनों शक्तियाँ सृष्टिकावशी शक्तियाँ हैं; जिन्हें हम ज्ञान और कल्पना कहा करते हैं। ज्ञान द्वारा हममें प्रकृति और जीवनके तुलनानुलन अभिव्यक्ति तथा उसकी व्याख्या की क्षमता है और हमारी वह क्षमता है, जो वस्तु जगत और प्रकृति के समन्वित विकास में अपने भावनाओं की आधेवित् करता है। इसलिए प्रकृति रूपमें कल्पना भी चिन्ता ही है। ज्ञान तत्त्वदर्शी होता है कल्पना भावावेदिनी। साहित्य चूँकि भावके मोहनसे जीवन-पारण करता है, इसलिए कल्पना ही उसका अंग है। कल्पनाको कीड़ा-भूमि वह कहींम शून्यता है, जो वस्तुजगत और कामना-जगत के बीचमें अगोचर रूपमें पैली है, शब्द से जिस प्रकार हम आकाशकी सत्ताको आयत्त करते हैं, वाणीरूपमें हम इसी प्रकार जीवन और प्रकृति के बीचकी शून्यताको जीवन्त करते हैं। इसीलिए साहित्यकी मापा अरा योकी हुआ करता है। भावकी बोली मूलतः रूप है इसलिए साहित्यमें मापाको रूप-सृष्टिके लिए लाक्षणिक होना पड़ता है। साधारणतया वाच्यार्थमें शब्दोंकी जो प्रकृति हुआ करती है, वह लाक्षणिकता में नहीं होती। अगोचरको स्थूल गोचररूप देने के लिए जो रूप-विधान निकाला है, उसके लिए मापाकी लाक्षणिकता आवश्यक हो उठती है। इसमें !

सदा हँसनेवाला चाँद भी भ्रान दिखायी देता है, फूल घँघट खोलते हैं, बिजली काले मेघकी कनखी हो जाती है, शबनममें प्रकाश रो देता है, हरियालीमें धरती हँसती है आदि-आदि। यह और कुछ नहीं, हमारी कल्पना की क्रिया है, जो सर्वत्र हमारे अपने भावोंका आरोप करती है। प्रत्येक वस्तुमें हमारे सुख-दुःखके अनुसार रंग चढ़ाती है। प्रकृतिमें मानवताका यह आरोप हाल-सालका आविष्कार नहीं, कल्पनाके उदयकालसे ही संभवतः है। ध्वनिकार आनन्दवर्द्धन ने कहा है—‘माधान चेतानपि चेतनवत् चेतनम् चेतनवत्। व्यवहारयति यथेष्टं भुक्विः काव्ये स्वतन्त्रया।’ अर्थात् कवि अपने काव्यमें स्वतन्त्र होकर अचेतनको चेतन तथा चेतनको अचेतनके समान व्यवहारमें लाते हैं, क्योंकि वे मानते हैं कि चेतन परार्थके समानके संयोजनसे अचेतन विषय भी रसमय होते हैं। इस मानवीकरणके अनेक उदाहरण पुराने काव्यों में मिलते हैं। ‘उत्तर-रामचरित’में भवभूति ने लिखा है—‘अदिप्राया शीदित्यपि दलित वज्रस्य हृदयम्।’ यानी पर्वत भी रो देता है और वज्रका हृदय भी फट जाता है। कई जगह पेड़ों और पत्थरों को मनुष्यके तरह सम्बोधन करके बातें कही गयी हैं। अस्तु।

साहित्य संस्कारकी कमी—साहित्यमें मानवीकरणके इस व्यापारक बहुतसे लोग सहज नहीं करते, न ही वे यह मानते हैं कि इससे साहित्यक मला हो सकता है। इसपर विशेष कुछ कहनेका स्थल नहीं, किन्तु हम महज इतना ही कहेंगे कि जो इस विधानका विरोध करते हैं वे व्यावहारिकतामें हैं इसका अनजाने उपयोग भी करते हैं। वे कहते हैं—वर्षा उतरती है। शून्यमें : छाड़ी है, न वर्षाके हाथ पौंव हैं; नूपुर उसके पौंव नहीं छोकना चाहते—नूपुर के विचार विवेकके लिए हृदय-भरितक कुछ भी नहीं है, ‘सूर्य प्रगल्भ हुआ’—सूर्य एक जड़ अग्नि दिव है, उसमें हृदय शीककी जगह नहीं। ऐसे हजारों प्रयोग सब कोई रात दिन करते हैं यह वस्तुओं पर अपने भावोंके आरोपके ठिक और क्या है ? साधारण बोल-चालमें भी साक्ष्यिकताकी भरमार है। उसमें हम बातको पीते हैं, किसीका हाथ पकड़ते हैं, नाक-कान काटते हैं, काँध काटते हैं, समयको मगाते हैं, मनको मारते हैं, सौन्दर्य को टरकाते हैं, रोम को खरकाते हैं आदि-आदि।

भाव-ग्रहणमें दुर्बलताका अनुभव करते हैं, यों साहित्य की शक्ति के अतिरिक्त साहित्यके जो गुण हैं, उनमें प्रसाद गुण यानी सहजताकी ही सर्वोपरि स्थान दिया गया है। फिर भी साहित्यके प्रति जो यह शिकायत है, उसका यथार्थ कारण जो समझमें आता है, वह यही है कि एक ती साहित्य संस्कार ही लोगोंमें नहींके बराबर है, दूसरे भाषाकी प्रकृतिसे भी वे अल्पस्त नहीं। साहित्यको सबके जीवनका अङ्ग बनाना है—चाहे उसको राजनैतिक उपयोगिताकी दृष्टिसे चाहे सार्यकताकी दृष्टिसे, इसलिए उसे अपेक्षाकृत सहज सरल बनाना है, किन्तु यह भाषाको बाजारू बना देनेसे नहीं होगा, ऐसा हमारा विश्वास है। हाँ, ऐसी रचनाएँ जो सिवा शब्दकोष और काव्य-शास्त्र को रखे समझी ही नहीं जा सकती, अपेक्षित नहीं हैं। ऐसी रचना भी नहीं कहलाती। जो सच्चमुच्चमें स्वयं सुलभे नहीं होते, वे ही उलझनका सा रचते हैं, जिसमें शब्दोंके गहनोसे लदा भाषा-शरीर जो होता है, प्राण होता। किन्तु जो स्वयं सुलभे होते हैं, उनके साहित्यकी भाषा स्वयं होती है; फिर भी कभी-कभी वह भाषाकी प्रकृतिके कारण सीधी नहीं है इसलिए सहज भाषाकी जो माँग साहित्यसे है, उसे हम इतरका कई साहित्य संस्कार लोगोंमें हो, इसके लिए शिक्षाकी विस्तृत भूमि तैयार की माँग इससे भी जोरदार होनी चाहिए, उसीमें हमारा ध्यान और सा कल्याण है।

—

७—‘यथार्थ और प्रतीक’

मानव-जीवनका विकास अपनी अनुभूतियों, अपने विचार तथा चिन्तन से सम्पन्न रहता है। वह जिस जीवनके स्तरपर रह रहा है, उसकी परतों, उसे उससे दूर ले जाती है, कुछ उन्नतिकी ओर, प्रगतिकी ओर। और प्रगति उसके जीवनका आदर्श है और उत्प्रेरक परिस्थितियों देवता हुआ, जिसमें समता हुआ, वह आगे बढ़नेकी कामना करता है। यथार्थवाद वस्तुओंकी उस सच्चाई समर्थक है, जिसकी वा

मने सम्मुख देख रहा है, उसका सम्बन्ध प्रत्यक्ष वस्तु जगत है। समाज
जगतका कहना अनुभव, यथार्थवादका आधार है। वास्तविक जगतसे
छूटकर की बातें, सत्यता को स्पर्श न करनेवाली अनुभूतिपर स्थित विचार
आदर्शवादका लक्ष्य है, परन्तु सत्यताके आधारपर ही तो उससे सुन्दर, उससे
अधिक कल्याणकारी विचारका अस्तित्व हो सकता है, इस प्रकारसे यथार्थ-
वादकी नींवपर ही आदर्शवादकी कल्पना खड़ी हो सकती है। मानव जो
छूट भी अनुभव करता है, सोचता है, उसका प्रत्यक्ष स्पर्शीकरण ही यथार्थ-
वादी साहित्य कहा जा सकता है। इस प्रकारसे मानवकी चिन्तनात्मक प्रवृत्ति
और यथार्थवादका सुभाव अधिक है। यथार्थवादी चित्रणमें जनताके
आधारण व्यापारकी छोटीसे छोटी प्रवृत्तियोंकी भाँकी स्पष्ट अंकित होती है।
समं सन्देह नहीं कि विचार मस्तिष्ककी उपज है, यथार्थवादी परिस्थितियोंका
वर्णन ही करके सन्तोष कर लेता है, परन्तु एक आदर्शवादी उन परिस्थि-
तियोंमें उनमें सुधारके लिए एक सुभाव बतलाता चलता है।

‘यहाँ यह समझ लेना चाहिए कि मन्दिरके कँगूरेका शीर्ष यद्यपि हमसे
हुत ऊँचाईपर है और उसका लक्ष्य हमसे अत्यन्त विपरीत दिशाका धार
मान पड़ता है, वह हमारे हाथ आनेवाली वस्तु नहीं दिखाई देती, तथापि
उसका आधार वही धरती है जिसपर हम खड़े हैं।’

यथार्थका निष्पन्न जीवनके कंगारोंकी स्पर्श करता हुआ, उसीमें रमता
आ चलता है, इसका कारण है, उसकी वास्तविकताके प्रति सम्मान, अपनी
जुड़ी आँखोंसे आधारण अनुभवमें घटित वस्तुएँ ही वास्तविकताका
आधार हो सकती हैं। उपर्युक्त उदाहरणमें मन्दिरका आधार भूमिपर ही
का है, उसे धरतीका ही सहारा है, ऐसा ही यथार्थवाद है। भूमि का आधा-
री कँगूरेके लिए निमग्न देता है, इसमें सन्देह नहीं कि आधार और कँगूरा
विपरीत छोर हैं, परन्तु सर्वोच्च शिखर अबवा छोर निम्नतर छोरपर ही
आधारित होता है। निम्नतर छोरकी स्थूलता, कुरुपता कोई भी वास्तविक
ता जो सत्यतासे सम्बन्धित है यथार्थवादकी चिन्तन शक्तिमें स्थान पा
सकती है।

इस प्रकार वास्तविकवाद साधारण पाठकोंको जीवनमें होनेवाली अनेक घटनाओंकी ओर संकेतही नहीं करता, बल्कि उनका विश्लेषण भी करता समझा दे। इस विनयमें तीन प्रवृत्तियाँ मुख्य रूपसे कार्य करती चलती हैं—

(१) सामयिक तथ्य, (२) जीवनकी प्रेरणात्मक शक्तियोंकी अभिव्यञ्जना और (३) मुख्य अमुन्दर, मंगल-अमंगल माननाओंका विवेक ।

सामयिक तथ्य से हमारा तात्पर्य उन अनुभूतियोंसे है, जो साधारण-के जीवनमें सम्बन्धित हैं। उन सम्बन्धित तथ्योंका स्पष्टीकरण, जिस रूपमें वह है, उसी रूपमें ही साहित्यमें वास्तविकताकी गृहीत करता है। साहित्यकार देखता है कि समाज अदिनारी हो रहा है, ऐसे रुढ़िग्रस्त समाजमें जहाँ पर मान्यताका उचित मूल्यांकन करके समाज ठीक राह पर चलते हुए की उचित पल नहीं देता और न्यायसम्मत, अन्यायसम्मत कार्योंको करके एक मानव मुक्त प्राप्त करता है। साहित्यकार जो देखता है, उसका विवेक कर ही चाहे वह कैसा भी प्रकरण क्यों न हो यथायथा है। यदि एक मान न्यायसम्मत अथवा अन्यायसम्मत कार्य करने ही मुन्नी होना है और साहित्य इसका विवरण दिया जाता है, तो वह साहित्यकार वास्तविक बात अथवा घटना कहकर अपने उचित मार्ग पर ही चलता है। यदि देखा जाय तें वास्तविक जीवनकी विभीषिकाओंकी कल्पना एक दयार्थवादी इसीलिए करत है कि उसमें उसे अपूर्णता और असंतोषकी छाया मिलती है। वास्तविक तथ्योंका चित्रण करके वह जीती-जागती सांसारिक वस्तुओंकी रूपरेखा भी प्रस्तुत करता ही है, इसीके साथ-साथ उस वास्तविकतामें जो एक अनाचार का वर्णन होता है उसीके प्रति विद्रोह भी छिपा रहता है। जब कवि स्वार्थकी छेनी लिए लोभका हथौड़ा लिए 'मनुज'का वर्णन करने लगता है—

स्वार्थकी छेनी लिए लेकर हथौड़ा लोभका,
मनुजने निज पूर्ण पावन मूर्तिको खण्डित किया,
सत्यसे ओखें फिरा, मुँह फेरकर जब न्याय से,
बुद्ध न हूँ, पाऊँ सभी कुछ यह नियम अपना लिया ।^२

१—Idealism—A critical survey by Ewing.

२—हंसमाला—नरेन्द्र पृष्ठ ३२

तो सम्भवतः उसका यही तात्पर्य होता है कि उसका यथातथ्य चित्रण जिसकी वह व्यञ्जना कर रहा है, उसके प्रति (इस स्थल विशेष पर) उसका अनुराग नहीं। मनुष्यको यह क्रिया कि 'कुछ न दूँ, पाऊँ सभी कुछ' कविकी स्वटकती अवरुध है, वह जो देखता है, उसीका ही चित्रण कर रहा है, इसलिये वह यथार्थवादी है और उसका यह वर्णन भी सत्य है, परन्तु इसी सत्यताके पीछे उसकी वह मनोवृत्ति छिपी है कि मानवोंकी यह क्रिया दूर हो जाय। जहाँपर उसका यथार्थ, आदर्शकी ओर संकेतकर रहा है।

इस प्रकारसे वास्तविक तथ्यका चित्रण तो कविने कर ही दिया; परन्तु उस कहुवे घूँदते यह ध्वनित होता है कि मानवका यह व्यापार जो आत्मके जीवनमें चल रहा है, उसकी संयत भावनाओपर ठेस पहुँचानेवाली है। एक और उदाहरण लीजिए जिसमें कंगालोंका चित्रण करके कवि-वर्ग संघर्षकी ओर अभिसित होता है। दुर्बल तन देखकर उसकी मानसिक शक्ति एक कङ्कालका रूपक लींचती है, और वह कङ्काल—उसके मस्तिष्ककी ही उपज नहीं अर्थात् काल्पनिकही नहीं, बल्कि आँखों देखी हाँ बात है, समाज-में ही रमकर चलते-चलते उसकी (कविकी) आँखें ठिठक जाती हैं कङ्कालको देखकर—

मूल मूल सब ओर मूलकी लपटें, ईचन तन दुर्बल
किसे आज सुननेकी क्षमता; किसे आज सुननेका बल,
हाथ बँधे, मुँह बन्द और, गिर बिनाश बाहल छाया
क्षुब्ध तरङ्गों पर उतराता, कङ्कालोंका दल आया !

—नरेन्द्र—ईशमाता !

मूलकी लपटें तनको ईचनके समान दुर्बल बना रही हैं। वास्तविकता-का चित्रण तो कार्य करता अवरुध है, परन्तु इसी वास्तविकताके साथ ही साथ समाजकी गिरी दशा, किसीकी न सुननेवाले लोग, अपनी ही रागमें मस्त पड़लोलुपमानवका भी चित्रण अप्रत्यक्ष रूपसे आ जाता है, इस प्रकार तो एक ही तथ्यको कहकर कविने अपनी अनुभूतिके द्वारा अनेक पाथोंपर प्रकाश डाला है। यथार्थवाद एक ऐसा सिन्दु है, अथवा एक ऐसा केन्द्र है, जिसके चतुर्दिक् अनेको घटनाओसे सम्मिलित एक वृत्ताकार रेखा खिच उठती

है। कविके मस्तिष्कमें एक तप्य कंगालका तो 'In fancy' में प्रारम्भ हुआ, परन्तु उसी एक ही शब्दमें अनेक अर्थ, अभिव्यञ्जनाएँ द्विती हुई हैं। उनका विस्तार कलाकारकी जानकारीके साथ ही साथ होता गया है। कहनेका तात्पर्य यह नहीं है कि यथार्थवाद यह संकेत करता चलता है कि क्या होना चाहिए, परन्तु वह अपनी व्यञ्जनात्मक शक्तिसे एक ऐसी विचार (पाठक अथवा श्रोता) के मस्तिष्कमें उत्पन्न कर देता है, जिससे उसकी प्रवृत्ति तथा विचार, जिसको वह स्पष्ट करना चाहता है; अप्रत्यक्ष अथवा अगोचर रूपसे प्रकट हो जाता है। यथार्थवादी कविका यह स्वरूप प्रशंसाके योग्य है। जैसा ऊपर कहा का चुका है कि कलाकार वास्तविक तप्यको उपस्थित करके उसकी अनुपयोगिता अथवा उपयोगिता अपने आप खुले शब्दोंमें नहीं बतला देता, कि वस्तुस्थिति अथवा निर्यन्त्रके लिए स्वयं कुछ न कहकर पाठक पर छोड़ देता है।

दूसरा तप्य यथार्थवादी प्रवृत्तियोंका जीवनकी प्रेरणात्मक शक्तियोंकी अभिव्यञ्जना करता है। यथार्थवादी कलाकार जीवनकी आवश्यकताओंका ध्यान प्योका स्थो ही करता है, उन आवश्यकताओंकी पूर्तिके लिए मनुष्य को कुछ करता है अथवा (इसी सम्बन्धमें) उसके मस्तिष्कमें जो कुछ विचार आते हैं, उनका शरीरकरण ठीक उसी प्रकारसे कर दिया जाता है। यशपालकी 'शैलपाला' ठीक इसी प्रकार कार्य करती हुई देखी जाती है। वह परिस्थितियोंसे संघर्ष करके अरने भावोंमें एक ऐसी अनुभूति उत्पन्न कर लेती है, जो समान और साधारण मान्यताके विरुद्ध ले जाती है। उनके 'तर्कके तूटानमें' बहानोंकी मायिका जो बहुत दिन तक अपने जीवनके वास्तविक पक्षमें आधूरी रही और श्रेष्ठ शब्दोंमें यदि कहा जाय तो यह कि जो अरने बीच बाईं छ पर्यंके जीवनमें केवल अभ्यसन ही करती रही। सहसा एक रातको पहाड़ी हवाओंके झोंकोंके लगनेमें कुछ आन्तरिक पीड़ाका अनुभव करती रही होगी और तबो उसे शाय होता है कि जीवनका एक सबसे महत्त्वपूर्ण पहलू प्रत्यक्षको ठगने छोड़ ही दिया है। मैं नहीं कह सकता यशपाल कहीं तक मनोवैज्ञानिक विषय करनेमें लागत हुए हैं, परन्तु यशिमें ही निद्रा रंग होने ही क्यों कुछ स्मरण होता है (उदात्तक परलूका) स्तो ही यह उस होटलमें दके रुहातमाके पास सन्तान माँगने वाली

साहित्य-परीक्षण

है। कविके मस्तिष्कमें एक तथ्य कंगालका तो 'In fancy' में प्र
परन्तु उसी एक ही शब्दमें अनेक अर्थ, अभिव्यञ्जनाएँ द्विगु हो
विस्तार कलाकारकी जानकारीके साथ ही साथ होता गया है क
यह नहीं है कि यथार्थवाद यह संकेत करता चलता है कि क्या ह
परन्तु वह अपनी व्यञ्जनात्मक शक्तिसे एक ऐसा विचार (प
भौता) के मस्तिष्कमें उत्पन्न कर देता है, जिससे उसकी प्रवृत्ति त
जिसको वह स्पष्ट करना चाहता है; अतएव अथवा अगोचर स
हो जाता है। यथार्थवादी कविका यह स्वरूप प्रयत्नके योग्य है।
कहा का चुका है कि कलाकार वास्तविक तथ्यको उपस्थित कर
अनुपयोगिता अथवा उपयोगिता अपने आप खुले शब्दोंमें न
देता, कि वस्तुस्थिति अथवा नियमके लिए स्वयं कुछ न कहकर
ही छोड़ देता है।

दूसरा तथ्य यथार्थवादी प्रवृत्तियोंका जीवनकी प्रेरणात्मक
अभिव्यञ्जना करता है। यथार्थवादी कलाकार जीवनकी आवश्यक
यत्न ज्योका लो ही करता है, उन आवश्यकताओंकी पूर्तिके लिए
कुछ करता है अथवा (इसी सम्बन्धमें) उसके मस्तिष्कमें जा कु
आते हैं, उनका स्पष्टीकरण ठीक उसी प्रकारसे कर दिया जाता है। य
'शीलवाला' ठीक इसीप्रकार कार्य करती हुई देखी जाती है! वह परि
संघर्ष करके अपने भावोंमें एक ऐसी अनुभूति उत्पन्न कर लेती है, ज
और साधारण मान्यताके विरुद्ध ले जाती है। उनके 'तर्कके तूफानमें'
नायिका जो बहुत दिन तक अपने जीवनके वास्तविक पक्षमें अभूत
स्पष्ट शब्दोंमें यदि कहा जाय तो यह कि जो अपने बीच बाईस वर्षके
केवल अध्ययन ही करती रही। सहसा एक रात को पहली दशाओंके
लगनेमें कुछ आन्तरिक पीड़ाका अनुभव करती रही होगी और तभी उ
होता है कि जीवनका एक सबसे महत्त्वपूर्ण पहलू मर्यादों उसने छोड़
है। मैं नहीं कह सकता यद्यपि कहाँ तक मनोवैज्ञानिक विवरण करनेमें
हूँ, परन्तु यद्यपि ही निद्रा भंग होते ही ज्यों कुछ स्मरण होता है।

जाती है।^१ यह नारीका वह चित्र है जो बतलाता है, जीवनमें एक अंधकी अतृप्ति कभी क्या से क्या कर डालती है। यह उस अतृप्तिका स्फोट है, जिसके भोकेमें आ नारीकी सजा, संयमकी भावना और सभी कुछ उड़ जाते हैं। कहानीकार यहाँ तक इस विषयमें सफल है, यह तो मैं नहीं कह सकता, परन्तु जीवनमें एक यथार्थ विचारका अन्धा स्रष्टाकरण है। कोई संकोचशील कहानीकार इस अवसर पर बचा ले जाता और यह केवल उसके मस्तिष्कमें प्रणयके अभावकी एतकाकर ही रह जाता, परन्तु यशपालका निःसंकोची मस्तिष्क प्रायः ऐसी ही नायिकाओंकी रूपरेखा बौघा करता है। उनको शैलवाला जगतके भावों और विचारोंके प्रति एक विद्रोह करती है, दादा कामरेडसे समाजकी दृष्टिमें अनुचित संलग्न करनेके पश्चात् जब उसका फल उसके पिताको बाफ्टरसे शात होता है, तो उसे भी वह अपनी विद्रोहात्मक प्रवृत्तिसे टालनेका प्रयत्न करती है। यह यथार्थका वह रूप है, जिसकी देख कर लेखक आदर्शका सब पाखण्ड भूल बैठता है, यह निस्सन्देह पाश्चात्य गिबलिज्मका प्रभाव है, Myloto उपन्यासका एक पात्र ठीक इसी संघर्षके उन तरीकोंको अपनानेका प्रयत्न करता है—

“What need here is other methods of struggle strong and swift. If you really want to be useful, then step beyond the narrow limits of Common place activities any try to influence the masses atonce”.^२

ऐसे वर्णनोंमें अभी हिन्दीके कुछ ही उपन्यासकार आगे आ सके हैं। जीवनमें प्रेम और नारीके वास्तविक हृदयका दर्शन करानेका यथार्थवादी ढंग अभी कुछ ही कथाकारोंने अपनाया है। ‘शेखर’में अजय भी कुछ ऐसी मायनाओंको लेकर चले हैं; परन्तु उसपर फिर भी संकोच और मर्यादाका पर्दा है। अजयकी शशि शेखरसे प्रेमके सम्बन्धमें खुलकर कह नहीं पाती है, सम्भवतः अपने संकोचके कारण, परन्तु फिर भी उसे (शशि) को बतलाना ही है, परन्तु वह जानती थी कि उसका जीवन अधिक दिनोंका नहीं,

[थोड़े दिनों तक जब तक, वह जीवित रहेगो, फिर भी कहीं-कहीं उसकी भावनाएँ अँगड़ाइयाँ ले उठी हैं। जैसे वह स्वयं अपनी 'ठोड़ी उठाती है, उसकी आँखें अर्द्धनिमीलित हैं और ओठ अधसुले, तब निश्चल बोलती नहीं और भी उसके मौनमें ही उसकी आनुरता और चिरपरिचित भावना छिपी है जो अन्तमें शेरारकी बतला ही देती है कि—

'बेलेके अधसिले सम्पुटको स्निग्धतम् स्पर्शसे ही छूना चाहिए और ओठोंके निकट पहुँचते पहुँचते वह प्रीति कुछ मंजूर कर अपना कर्णमूल शशि के ओठोंसे छुआ देता है और फिर स्तम्भ किन्तु बेभ्रमक ओठ चूम लेता है—निद्रा, वरद, दोष चुम्बन'। अश्वमेधे यहाँ पूर्ण यथार्थका ही आभार लिया है। शशिके हृदयमें जो भी माव शेरारके प्रति हैं, उन सभी मायोका यथास्वरूप वर्णन करा दिया है। जीवनको अनुभूतियोंका जोका त्यों विवरण करना ही यथार्थवादी दर्शनका उद्देश्य है।

इस प्रकारसे, यह स्पष्ट है कि यथार्थवादी जीवनको जीवनके रूपमें ही लेता है, मनुष्य गलतियों करता है, भूल करता है, उसके हृदयमें अनेक भावोद्रेक होते रहते हैं—साहित्यिक उन भावोद्रेकोंका ठीक उसी रूपमें वर्णन कर देता है, यथार्थकी यही व्याख्या है, वास्तविकताका यही संदेश और साहित्यकारका यही कर्त्तव्य है।

यथार्थवादके इस स्वरूपका प्रभाव अथवा दर्शन आधुनिक साहित्यमें दिखलाई देता है। आजका कवि सूक्ष्म आदर्शके विरुद्ध तो अपनी आवाज़ उठाता ही है इसके अतिरिक्त वह शून्यका गान भी नहीं चाहता, उसको अपने जीवनके ही गान प्रिय हैं, वह चन्द्रकी आभामें मुस्करा उठता है, सावनमें मस्त हो उठता है, भीनी फुहारोंके पड़नेसे सिहर उठता है, अपनी सिहरनका चित्रण भी ठीक उसी रूपमें करता है, उसे छिपाता नहीं, उसके अन्दर एक विद्रोहकी भावना, संसारके पुनर्निर्माणकी भावना हिलोरे ले रही हैं, इसका कारण केवल यही है कि उसे केवल आदर्शसे सन्तुष्ट नहीं, अश्वमेध ने एक स्थानपर संकेत किया है—

‘आओ ! हम तुम फिर इस संसारका निर्माण करें। हम बहुत ऊँचे उड़ना चाहते थे, सूर्यके चारों ओर घूमना चाहते थे, उस आकाशवासी इनाम स्थान नहीं था।’

सूर्यकी चमत्कारी कल कर, सिर कर, मन खाकर और धनमें वहाँ निश्चित रूपसे यह तप करनेपर कि उसे (सत्यमेव जयते साहित्यकारका) स्थान नहीं मिलनेका है, उसने यह कहा—

‘हम अपना नौक पृथ्वीपर बनायेंगे।

नहीं बुद्धको डालोकर नहीं, वहाँ भी पवनका वेग हमें कट देगा। हम अपना छोटा-सा नौक इस भूमिपर बनाएँगे, हमने बहुत मान किया है।’

‘किन्तु भूमिपर हमारे परपर अब वह अवस्थान नहीं होगा, लोग हमें अति कुछ समझकर दुकराना भी मूच जायेंगे।

बाह्यमें खोचते-खोचते उसके मस्तिष्कमें अपने विचारके प्रतिकूल ही एक भावना फिर हड़ हो जाती है, भूमिपर एक छुटवाने लान होकर ही वह मुक्त रहेगा, पान्थु बाह्यमें-हम नौक ही क्यों बनाएँ ? हमें अपना स्वयं करने की कुछ नहीं चाहिए, हम भूमिपर रहेंगे। हम तुम और हमारे सामने वह निस्सीम संसार। अब हमारे पास कुछ भी नहीं रहेगा जो दुनिया हमसे छोन सके, अब हमारे जीवनमें विश्व बीज बोनेको कोई नहीं आएगा।’

‘अतः आओ हम तुम अपने संसारका फिरसे निर्माण करें।’ ‘अरेव’ को इन पंक्तियोंमें पहले संसारकी वास्तविक विभीषिकाश्रित पलायनकी भावना दृढ़ है, अन्तमें वह खोचता है—शून्य-वहुत ऊँचा केवल आदर्श की कल्पना उसे ठीक नहीं आती होती। इन पंक्तियोंमें एक काव्यात्मक भूलक है, जिसमें कि सत्यमेव जयते मस्तिष्क चोला रहा है, आदर्शके शब्दोंमें यही कवि अथवा उद्गताकार जीवनसे ठकर खा आये बढ़ता है, यह यही प्रदर्शक है—

Thus the poet was forced by life i. e. by his experience to concentrate just those words and organising

values which were becoming steadily less meaningful to a man as a whole.

यथार्थवादका यह स्वरूप है जो आजके साहित्यमें निखर रहा है, इसका स्वरूप अधिक व्यापक हो जाने पर प्रतीकवादसे सामञ्जस्य करता हुआ दिखाई देता है।

अस्तु यदि यथार्थवादकी परिभाषा करें, तो इसी निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि यह जीवनके अधिक निकट है, उसमें जीवनके स्वस्थ नियमोंकी मात्रा अधिक रहती है, परन्तु थोड़ा आगे बढ़ने पर हम यथार्थवादके साथ लिलवाड़ करते हुए कुछ साहित्यिकोंको पाते हैं, वे कभी-कभी विकृति और असंतुलित चरित्रोंकी गाथा गाया करते हैं, इन आदर्शवादियोंका यह आक्षेप हुआ कि 'उन्होंने हमें स्वस्थ और अधिक यथार्थ वस्तुओंको देनेकी योजना बनाई थी, परन्तु इसके स्थान पर उनके द्वारा आज हमें असंयत भावनाएँ ही मिल रही हैं। इन भावनाओंका संयत होना अथवा न होनेका क्या आधार है? उसपर प्रकाश डालना यहाँ अभीष्ट नहीं, इसलिए उसके विषयमें ज्यादा कहना उचित नहीं। संक्षेपमें यथार्थ एक (Objective space) चाहता है, वह कटु सत्यकी नहीं छोटना चाहता, परन्तु उसका विकृतरूप ही वह स्थाप देता है, यथार्थकी इसी रुचिने साहित्यमें कुछ (कहीं-कहीं पर) अरुचि उत्पन्न कर दी—उसी अरुचिके फलस्वरूप एक दूसरा रूप जो यथार्थवादी चित्रणने ग्रहण किया, यह है प्रतीकवाद (Symbolism) और प्रभाववाद (Impressionism) इन वादोंके अन्तर्गत वही यथार्थवादकी ही आत्मा है। इनमें वही ध्वनि है, जो सँवारी गई है। यथार्थकी कटुताहटसे ऊँचकर यथार्थवादी साहित्यिकोंने इन दो वादोंको ही एक नवीन चोला दिया है, एक नवीन शरीर दिया है। यद्यपि उस शरीरमें प्राण बोलते हैं यथार्थके ही। मायसके अनुसार वास्तववादने ही अपने नम्र, निकृष्ट और नीरस वास्तव्यताको अधिक अर्थ गन्धित बनानेके लिए प्रतीकवादका रूप धारण कर लिया। जहाँ तक हिन्दी-साहित्यसे सम्बन्ध है, यहाँ कठोर यथार्थकी उपासना अभी कुछ ही दिनोंसे होनी प्रारम्भ हुई है, परन्तु अंग्रेजी साहित्यके यथार्थवादियोंकी तरह यहाँ के यथार्थवादी भी कुछ विकृत वस्तुओंकी कल्पना करने लग गए हैं, साथ ही

साथ यथार्थवाद की कड़ुवाहट भी कुछ लोगोंको खल रही है, यद्यपि वह कड़ुवाहट तीखी न लगनी चाहिए हो, यदि उसमें सन्तुष्टता और वास्तविक चतुष्टोका प्रचार है। फिर भी आजके ये वाद (प्रतीकवाद, अभिव्यञ्जनावाद, प्रकृतिवाद) आदि सभी इस यथार्थकी कड़ुवाहटसे ही प्रेरणा लेकर निकले हैं। उनकी कड़ुवाहट केवल कड़ुवाहट भर कहीं-कहीं रह गई है, उनकी रचनाओंमें वास्तविकता तो कम, परन्तु उस वास्तविकताका प्रदर्शन अधिक मात्रामें हो गया है। यही प्रदर्शन ही साहित्यकी पातक शक्ति है।

इसमें सन्देह नहीं कि कहीं-कहीं यथार्थवादके नाम पर कविताके वास्तविक गुणोंकी हत्या की जाती है। कविताके लिए शब्दोंका प्रभावोत्पादक (forcible) होना अस्यन्त आवश्यक है। यथार्थवादकी कड़ुवाहटका जहाँ तक सम्बन्ध है, उसमें एक ईमानदार आलोचकको कोई विरोध न होना चाहिए, आजका जीवन कालान्तरका जीवन भी जिसमें सम्मिलित है, इतना कड़ुवा है, इतना संपर्यमय है कि उसकी ज्वालासे दूर फलाकार जा ही नहीं सकता, यथार्थवादी लेखकोंकी आलोचना करते-करते एक आलोचकने लिखा है।

“कभी-कभी यथार्थवादी लेखक तुच्छते-तुच्छ और अनावश्यक बातोंका भी ऐसा चित्रण करता है कि काव्यका प्रभाव फीका पड़ जाता है”।^१ जहाँ तक काव्य-प्रभावका सम्बन्ध है, यह अवश्य उचित है कि उसकी गति मन्द न होने पाए, काव्यमें गति और शब्दोंमें प्रभावोत्पादकता (Flow and impressionism in words) अवश्य ही आवश्यक है। काव्यका आधार यदि तुच्छते तुच्छ है, तो उस तुच्छतासे क्या विरोध? तुच्छताको भी सत्ता है, जीवनमें ‘तुच्छता’ नीचता-ऊँचता सभी सम्म हैं। काव्यकारका भेष उन तुच्छताओंसे आँख मूँद लेना नहीं है, वह तुच्छता और उच्चता दोनोंका चित्रण कर सकता है, यदि यथार्थ में तुच्छताका चित्रण होता है, तो इसका अर्थ यही कि वह वास्तविकताकी ओर अधिक उन्मुख है, तुच्छतासे हो

काव्यका प्रभाव फीका नहीं पड़ता । यह कविका व्यक्तित्व है, कवि की सज्ज आत्मा है, जो काव्यमें गति लाकर उसे सर्वप्रिय बना देता है । रूप और विषय वस्तु दोनों ही निष्पाण हैं, प्राणवान है, कविका कवित्व । यह अपनी चेतनासे स्पर्श करके उनमें भी गति ला देता है । एक सच्चे यथार्थवादीके काव्य अथवा कृतिमें,

Every truth is lined up with every thing else. Each phenomenon shows the polyphony of many components the interwinement of the individual and the social, of the physical and the psychical of private interest and public affairs.^१ यथार्थवादी लेखक समाज-के अन्तरंगको स्पर्श करनेकी चेष्टा करता है, वह देखता है कि किसी वस्तु अथवा रीतिके पीछे कौन-सा आधार है । जब उसे उस आधारकी अशक्त और रुढ़िगत भावनाओंका आभास हो जाता है, तो वहीं पर उसका अन्तर चीत्कार कर उठता है, उस वस्तुमितिमें यह नहीं देखता अथवा देखना उचित नहीं समझता कि यह दुच्छ है अथवा उच्छ । वह तो अपने हृदय-बद पर पड़नेवाली छायाका चित्रण करता है, उसी धूमिल रेखाओंको बाणी देता चलता है, उसे इससे क्या तात्पर्य कि यह छाया दुच्छ है, अथवा अदुच्छ । यदि छाया अदुच्छ है, तो समाजकी वह बुराई है, रुढ़ि-प्रस्तता है; उस पर आदर्शका पर्दा नहीं ढाला जा सकता ।

प्रतीकवाद—छायावादकालकी आधुनिक साहित्यकी सबसे बड़ी देन भावोंकी सूक्ष्मता थी । प्रत्येक भाषामें प्रायः ऐसे शब्द रक्ष करते हैं, जिनसे केवल ऊपरी अर्थका ही बोध नहीं होता, बल्कि उस शब्दका उच्चारण करतेही एक रेखासी हमारे स्मृतिके समक्ष आ जाती है । यह तो प्रायः सभी शब्दोंके उच्चारण करनेपर उसके अर्थ समझनेवालेके समक्ष वही स्वरूप आ जाता है । साधारण सा शब्द भी यदि ले लिया जाय, तो उसका अर्थबोध इसी रूप

१. Russian democratic literary criticism, by Dobrol-
ynbov pp. 457,

में होता है। इसका कारण है कि उस शब्दके पीछे एक ऐसी रूपरेखा निहित कर दी गई है कि वह प्रत्येक व्यक्तियोंके समक्ष उसी शब्दके उच्चारणके साथ-साथ ही आ जाती है। एक साधारण सा शब्द ले लें—‘गाय’का उच्चारण करनेवाला व्यक्ति भी समझता है कि वह एक ऐसे जानवरके विषयमें बातचीत कर रहा है, जिसके चार पैर, एक पूँछ आदि-आदि हैं। यह तो साधारण सा शब्द बोध है। परन्तु कहीं-कहीं पर ऐसे शब्द भी प्रयुक्त हुए हैं, जिनके पीछे एक सांस्कृतिक पृष्ठभूमि है, अथवा कुछ ‘कल्पित सत्य’का आधार है। जिन शब्दोंपर सांस्कृतिक प्रभाव होता है, वे शब्द ठीक प्रतीक का कार्य करते हैं। छायावादी रचनाओंको यदि हम लें, तो ‘मधुमास’, ‘मधु’ आदि शब्दोंका प्रयोग बहुतायतसे मिलेगा। इन शब्दोंकी यदि हम मनोवैज्ञानिक व्याख्या करें, तो यह ठीक प्रतीत होगा कि मधुमासके पीछे एक सुख, यौवनका पूर्ण विकास, और बिखरा हुआ सौन्दर्य आदि की भावना होती है। ये शब्द अथवा यह भावना मधुमाससे सम्बन्धित किस रूपमें है। मधुमास सधमुच प्रकृतिका षष्ठ मास है, जिसमें पल्लव हरे-भरे होकर भूम उठते हैं, पुष्पोंकी सुरुभि यातावरणमें अनुपम सुगन्ध पैदा करती चलती है। मधुमासमें ही इन भावनाओंका विकास समिहित है, कवि इस शब्दका प्रयोग करके अपने पाठकोंको उसी किन्तन-भूमिपर खींच ले जाना चाहता है। अतएव ‘मधुमास’ ही प्रतीकात्मक प्रयोग कहा जा सकता है।

इस प्रकारसे भावोंकी प्रतीकात्मकता ही प्रतीकवादमें अपना प्रमुख स्थान रखती है। काशीकी साहित्यमें Symbolism अथवा प्रतीकवाद मेकग्रार्थर के अनुसार An attempt to break away from the realists etc. who aimed above all things at being precise, at saying ...so completely that nothing remained which it might be the business of the reader to derive....”†

इस प्रकारसे प्रतीकवाद मेकग्रार्थरके अनुसार संक्षिप्त प्रयोगोंकी ओर संकेत करता है। यदि देखा जाय तो प्रमुख वस्तु अथवा आधार हम, इनको—

शब्दोंकी व्यञ्जना,—(४) भाषोत्पादक, (५) विचारोत्पादक—ही कह सकते हैं। शब्दोंकी व्यञ्जनाके साथ ही-साथ भाव और विचारका भी समावेश अर्थ में होता है। कहीं-कहींपर काव्यमें ऐसे स्थल आ जाते हैं, जब कवि अपने बात कहनेके लिए 'विशेष प्रचलित शब्दोंका' आश्रय ग्रहण कर लेता है। विशेष प्रचलित शब्दोंसे मेरा तात्पर्य उन उपमाओंसे है, जिनका अर्थ पारम्परिकमें बँध कर चल रहा है, यदि उसी अर्थका स्पष्टीकरण कविका अभी होता है, तो उनका उक्त स्थलपर प्रयोग कर वह उद्देश्यमें प्रायः एकलव्य प्राप्त करता है।

'मुर कमलके समान है' कहनेका तात्पर्य यही होता है कि मुलकी मुन्दरता कमलवत् है, जिस प्रकारसे कमलमें मुन्दरता, कोमलता आदि गुण होते हैं, उसी प्रकारके तथ्य एक कमलवत् मुरा समझे जाते हैं। 'शब्द-व्यञ्जना' का यही स्वरूप है, जिसको अंग्रेजी साहित्यमें Phantasia of words के नाम से जाना जाता है।

इस प्रकारसे यह देखा गया कि कमलके समान मुल कहनेसे प्रायः दो बातोंका साथ-ही साथ उद्भव हुआ, पहला तथ्य 'भाव' और दूसरा 'विचार'। प्रत्येक भाषोत्पादक अर्थोंमें तो विचारका कुछ न कुछ अंश क्षिप्त ही रहता है, भाव मस्तिष्कपर बाह्य-वस्तुओंकी प्रतिक्रिया स्वरूप पैदा होता है और विचार-भीमांशकी वह शृङ्खला है, जो बाह्य-वस्तुओंके (मस्तिष्कपर पड़े हुए) प्रभावको मस्तिष्ककी स्थितिसे जोड़ती है। कमलके सौन्दर्यका भाव जाग्रत हुआ, परन्तु इस सौन्दर्यके भावके पीछे कमलकी एक रूखरेला पहलेते ही मस्तिष्कमें निमित्त हो चुकी थी, उसी रूखरेलाके आधार पर कमलका सम्पूर्ण सौन्दर्य निमित्त है। कविके मस्तिष्कमें कोमलताका यही स्वरूप जब पर आ लेता है, तो अपनी चित्तशक्तिके यह अपने समस्त प्रयोग पर इसीका मुलम्मा चढ़ा देता है, वही मुलम्मा चढ़ा हुआ तथ्य, एक जागरूक और चिरन्तन तथ्य हो जाता है। संक्षेपमें यही प्रतीकारत्मकताका अर्थ है।

भाषोत्पादकप्रतीक—साहित्यकारकी कलामें भावों और विचारों दोनोंका समन्वित आश्रयक है। यद्यपि दोनों तथ्य एक दूसरे पर ही अवलम्बित हैं,

फिर भी जित स्थल पर भावोंकी प्रचुरता हो जाती है और विचार गीश रहता है, वहाँ भावोत्प्रेरकप्रतीकवादकी ध्वनि होती है—

‘सुख कमल समीर लिले ये, पुरहन के वो किसलय से ।’^१

इन पंक्तिमें कवि अधिक मायुक्त है, विचारक कम । कमलवत् मुल्लके निकट उसने पुरहनके वो किसलयको खेलाया है, उसकी भावधारा एक अविच्छिन्न सौन्दर्य राशिसे टकराती हुई चली, यहाँ कलाकारका वह स्वरूप है, जो अपनेकी भाव जगतके निकट पाता है, एक और उदाहरण लें—

‘संघ्याकी मिलन प्रतीक्षा, कुछ कम चलती मनमानी ।

ऊषाकी रक्तिम आभा, कर देती अन्त कहानी ॥’^२

संघ्या और ऊषा कविकी भावनाओंकी बाँध करके स्थित रहनेवाले दो कूल हैं । संघ्यामें अपने भावोंका उद्गार, एक सिहरन से उसे (कविकी) शक्त होती है, परन्तु उसके सम्पूर्ण जिज्ञासाओंका अन्त कर देती है ।

‘तुम्हारी आँखोंका आकाश, करण आँखोंका नीलाकाश ।

लो गया मेरा लग अनजान, मुगेछाहि ! मेरा लग अनजान ॥’^३

‘आँखोंका आकाश भावोत्प्रेरक प्रतीकसे भरा पड़ा है । कवि अनजाने मिय-तमाके नेत्रोंको अत्यन्त विस्तृत, और आकर्षक पाता है । उसकी नीलिमामें कविका लग लो जाता है, यदि राहसे परिचित लग होता तो राह भी पा लेता, परन्तु यह अनजान है । आकाशकी शून्यतामें उसका एक अस्तित्व ला जाता है । सब कहनेका निबोह यही है कि कविकी मियतमाकी आँखें नीली हैं—आकाशकी भाँति, उसका मन उसीमें रमा हुआ है । केवल इन्हीं शब्दोंको लेकर कविने इन लावण्यिक शब्दोंका एकत्रित किया है । भाव-गतिकका एक सुन्दर उदाहरण यह पद हो सकता है ।

प्रतीक किसी भावको स्पष्ट रूपसे प्रकट करता है । भावोत्प्रेरक प्रतीकमें एक सिहरन, सम्बन्ध और स्फुरणकी प्रपानता रहती है । इदपरव इतना प्रमुख रहता है कि कविकी सर्वस्व कृतिमें केवल भावनाही भावना अग्नयमान रखती है । कवि ‘पन्थ’ की पहिलेकी कुछ रचनाएँ जैसे सोया, पत्रव, मन्थ

इसी स्तर पर रखी जा सकती हैं। उसने इन रचनाओंमें केवल भावनाके ही गीत गाए हैं। अधिकतर ऐसे भावोंका उद्गार कविने प्रकृतको अवलम्बन स्वरूप मानकर किया है। एक उदाहरण और लॉगिए—

सृजन जिनका था हुआ मृदु पॉन्गुड़ीकी ओटमें,
मान जिनको मिल गया इस तूर जगका चोट से !
भ्रमरके गुज़ारसे ही राग जिसने जान पाया,
पपकते अघ्रासे ही वेदना पहिचान पाया ॥
फूल पर हँस खेलता था, शूल पर डाला गया हूँ,
मैं ! ऊपाकी गोदमें पाला गया हूँ !!^१

कविका सृजन (लालन-पोषन) 'मृदु पॉन्गुड़ीकी ओटमें' हुआ है। उसने ऊपाके कोड़में क्रीड़ा किया है, अर्थात् उसके रचनका जीवन बड़ा ही मधुर रहा है, सुखपूर्वक होता है। उसने राग भी 'भ्रमरके गुज़ारसे' पाया है, यही कारण है कि उसके रागमें कितनी तन्मयता है, परन्तु जग और जीवनसे दूर अपनेमें संकुचित रहनेकी भावना है। रेखांकित शब्दोंमें भावात्मक प्रतीकात्मकताकी एक छाया डील पड़ती है। कवि अपने समस्त जीवनकी रूपरेखा तो अवश्य खींचता है, परन्तु उसमें उसकी भावना और कहीं-कहीं अतृप्त वासनाकी मलिन छाया भँक कर देख लेती है, अपने सम्मुखके संसारको वह इसी निष्कर्ष पर देखता है कि 'फूल पर हँस खेलता था, शूल पर डाला गया हूँ' यह पहलेके जीवनमें फूल पर हँस हँस कर खेलता था क्यों ! इसका कारण भावुकतासे क्या रहता है, वह (कवि) केवल इतना ही जानता है कि अब और तबमें अन्तर है, क्योंकि पहले वह फूल पर था अब शूल पर है। पहलेकी सुविधायें जीवनकी मृदुलताओंका अन्धा चित्रण है और साथ ही-साथ आजके जीवनकी कर्कशता एवम् कठिनाइयोंसे ओत-प्रोत होनेकी भावनाका भी उद्गार है। भावोत्पादक प्रतीकवादका यह उचित उदाहरण जान पड़ता है।

भावोत्पादक प्रतीकवादके अतिरिक्त कहीं-कहीं छायावादीकालमें ही

विचारोंका प्राबल्य और भावोंकी अधीनता दिखलाई पड़ती है, कुछ ऐसे शब्द हैं, जिसमें केवल भावना ही शब्दार्थकी प्रगट नहीं कर देती, विचार भी उसमें अपना स्थान रखते हैं। उदाहरणार्थ 'छाँव', शब्दकी ले लें, इस शब्दके पीछे भावनासे अधिक विचार कार्य कर रहा है, सौंपके विपरीत उभरता उसका देवापन आदि सभी वस्तुएँ एक-एक करके मस्तिष्कके विचार शृङ्खला को बढ़ाती चलती हैं। छाँव शब्दमें भावसे अधिक विचार है। पन्द्रहवींकी 'प्रिये प्राणोंकी प्राण'से उदाहरण लें—

“अदृश अक्षरोंका पल्लव प्रात, मोतियों-सा हिलता हिम हाव ।
 इन्द्रधनुषी पटसे ढँक गात, बाल विद्युतका पावस लाव ॥
 हृदयमें रिल उठता तत्काल, अधखिले अंगोंका मधुमाव ।
 दृग्दारी छुटिका कर अनुमान, प्रिये ! प्राणोंकी प्राण ॥”

यह उदाहरण भावोत्प्रेरक और विचारोत्प्रेरक प्रतीकका मिश्रित उदाहरण है। 'पल्लव, प्रात, और 'हिमहाव, या भावोत्प्रेरक प्रतीकके उदाहरण हो सकते हैं। इसके अतिरिक्त 'मोतियों सा हिलना' 'इन्द्रधनुषी पटसे ढँक गात' आदि उदाहरणोंमें एक विचार शृङ्खला चल रही है भावनासे अधिक विचारोंका ही प्राबल्य है। 'मोतियों सा हिलकर' में विचारकी प्रधानता तब मुझे अधिक प्रतीत होती है। मोतियों-सा यदि हाव होता तो उसमें भावकी प्रधानता अवश्य होती, परन्तु मोतियों-सा हिलनेमें, एक हिलनेकी सूक्ष्म-रेखा मस्तिष्क-पटलपर लिखें उठती है, वह विचारकी सूचक है। इसी प्रकारसे 'इन्द्रधनुषीपटसे ढँक गात'में भी एक रोमांटिक झँझकी है। सतरंगे पटसे जो गात ढँका रहेगा, उसमें कितनी सुपभा और सौन्दर्य होगा। गात पटके भीतर झिलमिलाता या प्रदीप्त होगा। इन सब भावनाओंके पीछे एक दृढ़ एवं स्वरूप विचार है। इन शब्दोंसे भावनाओंका उदय तो अवश्य होता है, परन्तु उस रूपात्मकताका प्रभाव प्रवाह विचारोंके द्वारा ही पुष्ट होता है। जब (अन्तिम पंक्तियोंमें) कवि छुटिका अनुमान ही करना प्रारम्भ करता है, तभी एक विचार और उसके पीछे भावका उदय होता है। छुटिकी तुलना वह यदि प्रस्तुत विधानोंके द्वारा कर देता, तो भावका उदय पहले होता विचारका बाद में। परन्तु अप्रस्तुत विधानोंके द्वारा पहले वह चिन्तन करता

है, 'मोतियोंका हाथ', 'इन्द्रधनुषी पट', 'बाल-विद्युत' और तब चिन्तनने पश्चात् इन सभी रूपोंका मिलकर एक रूप हो जाता है, जो उनके प्रिय कल्पनामें योग देने लगता है। विचारोत्सादकका यह उदाहरण उचित प्रतीत होता है।

भाषनाओंके पाँछे ही प्रतीकात्मकता छिरी रहती है। देश की संस्कृति, रिवाज और प्रचलित रुढ़ियोंके अनुसार ही प्रतीकभी सृष्टि होती है। भारतीय दृष्टिसे देवनेमें गोबर लिया हुआ स्थान शुद्धताका प्रतीक है, अमिन-में रचा गया चौक एक विशेष त्योहारकी व्याख्या करता है। यदि देखा जाय तो भारतीय जीवन ही पूर्ण रूपसे प्रतीकमय है। बुन्देलखण्ड की स्थानोंमें प्रत्येक घरके द्वारपर प्रातःकाल गोबरके चौक दिये जाते हैं, जिस प्रातमें ये चौके द्वार पर ताजे लिपे हुए न पाये जायें, वह प्रात अशुभ प्रातही (उस घरके लिये) होगी। प्रायः घरमें कोई देहान्त हो जानेके पश्चात् गोबरका चौका नहीं दिया जाता। इस प्रकारसे भौषिक प्रतीक उस स्थानकी परिस्थितियोंसे मिला हुआ है। मुसलमानी साहित्यमें प्रणयकी मधुरताको दिललानेके लिए शराबका प्रयोग किया जाता है। भारतीय दृष्टिसे शराब वर्जित है, अतएव यहाँ के साहित्यमें शराबका चित्रण प्रणयकी रात्रिमें नहीं किया जाता।

कहनेका तात्पर्य यह कि प्रतीकका अपनी, संस्कृति और आचरणके विपरीत कोई भी स्वतन्त्र स्थान नहीं है। एक देश या राष्ट्रकी प्रचलित रीति ही उस देशके कवियोंकी कल्पनामें अपना एक विशिष्ट छाप छोड़ देती है। इसका कारण है कि कवि उसी वातावरणमें रहनेका अभ्यस्त है, कल्पना का कुछ आधार होता है, निराधार कल्पना हो ही नहीं सकती। वही आधार है उस देश, काल और संस्कृतिका। भारतीय कवियोंके लिए ऊषा और सन्ध्याका चित्र सदासे आकर्षित रहा है, ऊषामें रात्रिके समान विपरीत भावनाओंका हास और निकलते प्रभातके समान एक स्वस्थ भावनाका उदय पाया जाता है। सन्ध्याका भी हमारे साहित्यमें अपना एक विशिष्ट स्थान रहता है, हमारा सौन्दर्यवादी कवि उसमें भी सौन्दर्यकी छाया देखता है, परन्तु ठीक इसके विपरीत "यूरोपीय काव्यमें थोड़ी देर तक उगनेवाली

धूसरे आनन्द तथा संप्लासे उदासीका संवेत होता है।" इसका कारण है— भारत सदासे सौन्दर्यका उपासक रहा है, उसने सौन्दर्य देखा। उदासीमें भी एक सौन्दर्यकी आभा हमारा साहित्य देखता थाया है। यद्यपि यह स्वरूप (कवियोंका) इधर कुछ बढ़ता हुआ प्रतीत होता है। उन्होंने अपनी आत्माभिधितियोंको अपने व्यक्तिगत भावोंमें बाँधनेकी चेष्टा की है। यदि ये दुखी हैं, तो सम्पूर्ण प्रकृति दुःखमें दिग्विस्तार देगी, यदि ये सुखी हैं, तो सम्पूर्ण प्रकृति सुखमें ही विलीन होती रहेगी। इसके अतिरिक्त ऊपर और संप्ला सभीको प्रसन्न करती हुई विलास देती है। अन्तमें प्रतीकवादकी श्रावण करते समय हम यही कहेंगे—

Symbolism is the study of the part played in human affair by Language and symbols of all kinds and especially of their influence on thought.

प्रतीकके पीछे एक निहित साक्ष्याराका सात खिगा रहता है, उस सोच की भी अपनी कोई स्वतन्त्र सत्ता नहीं होती। यह उस स्थान विशेषकी संस्कृति पर ही निर्भर रहता है। अतिलेक शब्दोंको ध्वनि, कविके अन्तर्तमसे निकली हुई अनुभूतियोंमें मिलकर एक स्पष्ट और व्यञ्जनात्मक रसका (साताके) सम्मुख ला देती है—अकेलेके एकाग्रसे एक उदाहरण लें—

‘मुझको कैसे पाट बसेरे,

खड्ग धारकी राह बनाकर, पाठ आ रही हूँ मैं तेरे।’

जहाँ तक शब्दोंकी व्यञ्जनात्मकता वात्सर्य है, ‘खड्ग धारकी राह’ और ‘पाट बसेरे’ इस पंक्तिके ये केवल दो शब्द ही उसके लिए पयोत हैं। ‘खड्ग धारकी राह’ से कविका वात्सर्य राहकी दुरुदृष्टासे है, परन्तु राहकी ऐसी दुरुदृष्टा उसके लिए कोई दुरुदृष्टा नहीं, क्योंकि ऐसी कठिनायों और ऐसे ऊबड़-खाबड़ पथसे आनेका तो यह अभ्यस्त है, इस भावनाका स्पष्टीकरण ‘मुझको कैसे पाट बसेरे’ से होता है। इन शब्दोंका एक रसात्मक प्रयोग है।

अतएव प्रतीकात्मक प्रयोगोंको जब विशेष चिन्तन-धारासे हम सम-

निश्चित कर देते हैं, तो उन्हीं विचारोंके अनुसार हम प्रतीकोंके निम्नलिखित भाग भी कर सकते हैं—

(१) भाषात्मक प्रतीक, (२) राष्ट्रीय प्रतीक और (३) दार्शनिक प्रतीक ।

ऊपर 'शब्दोंकी व्यञ्जनाकी चर्चा करते समय नाबोल्गाइक अथवा भाषात्मक और विचारात्मक प्रतीक पर सोचा जा चुका है । राष्ट्रीय प्रतीकसे वात्सर्व्य, भावके पीछे-छिरी हुई राष्ट्रीयताका प्रदर्शन ही है । विभिन्न दृष्टिकोणोंसे सम्मुख रखते हुए तथा उन दृष्टिकोणोंपर विचार करते हुए हम यही कहेंगे कि प्रत्येक युगका अपना कुछ चुना हुआ प्रयोग रहता है । रीतिकालीन-साहित्यको यदि हम लें, तो कमलका वात्सर्व्य—सौन्दर्यवान् मुरसे, बानसे वात्सर्व्य नेत्रोंके मुझीले कोरसे, प्रायः समझा जाता था । छायावादी कालमें जया, मधु-मास और मधुहास आदि प्रतीकोंका प्रयोग किया गया । आजके प्रगतिवादी साहित्यमें, इसके संस्कृति और आदर्शके साथ ही साथ इसके प्रतीकात्मक प्रयोग भी बढ़ते, भावोंका समाजीकरण प्रारम्भ हुआ, और साहित्यकार अपने भावोंकी सामाजिक स्तर पर लाने लगा । अतएव आजके भी कुछ प्रतीक चलते हैं और उनके प्रयोगके साथ ही साथ एक निश्चित अर्थ समझा जाने लगा । एक ऐसा ही उदाहरण है 'शोक' । पूँजीवादियोंके कन्हर से संहारा बर्गके शोषण करनेकी प्रवृत्ति है, उसी शोरगुलसे सम्बन्धित और एक विशिष्ट भावधारासे निर्मित हो आजका शब्द 'शोक' प्रचलित हो उठा । राष्ट्रमके साहित्यमें इस शब्दकी व्यञ्जनात्मक शक्ति का अन्धा प्रयोग मिलेगा । इस प्रकारसे हम देखते हैं कि 'प्रतीक' एक निश्चित भावधाराकी ओर सन्तुष्ट करता चलता है । मातृशब्दके केन्द्रसे उठकर जो भावनाएँ समाजमें व्याप्त हो, समस्त विचारोंसे जब एकीकरण (Assimilation) हो उठती हैं, तब ये ही भावनाएँ शब्दको सीमाओं से बंध करके उस युगके प्रतीकके रूपमें परिवर्तित हो जाती हैं ।

प्रतीकोंकी उत्पत्तिके पीछे सामूहिक और सामाजिक चिन्तन भावधाराके प्रतिष्ठित यहाँ दार्शनिक चिन्तन अभिनेत हो, यहाँ दार्शनिक प्रतीक कहा जा सकता है । यहाँ साहित्यकारका कार्य उसको हृदयमय अनुभूतिसे उठकर मस्तिष्कके स्वरूप तक आ जाता है, यहाँ उसी प्रकार दार्शनिक

निक प्रतीकोंकी उत्पत्ति होती है। मानवका मानसिक पक्ष सदा हृदयगत अनुभूतियोंसे परे ही सोचता है, 'शब्द' पर अपने विचार व्यक्त करते हुए एक स्थानपर उसे 'जड़ और चेतनका क्षीण हास' कहा गया है।^१ शब्दके पीछे जब कवि सोचते सोचते दो मिश्रित तत्वोंका समावेश पाता है, तब उसे उसकी क्रियामें जड़ और चेतनका एक क्षीण हास मिलता है, जड़ इसलिए, क्योंकि वह निष्प्रभ, शान्त और भीहव है। चेतनका क्षीण हास इसलिए, क्योंकि हासकी क्षीणताकी हो गिरती हुई दशा वह (कवि) उस विकास (जीवन) के पश्चात् ही 'शब्द'में देखता है। अतएव इस पंक्तिके 'क्षीण हास'में ही प्रतीकात्मकता है, जिसका अर्थबोध हृदयकी अनुभूतियोंसे ऊपर मस्तिष्ककी सतहपरसे ही होता है।

इसके अतिरिक्त प्रतीकात्मकताकी स्पष्ट करनेके लिए उसकी पृष्ठभूमिपर भी दृष्टि डालनी होगी, ध्वन्यात्मकता (प्रतीक) के पीछे शब्द शक्तियाँ भी कार्य करती हैं, वे ही शब्द जो एक मानवका विचार दूसरे मानवको स्पष्ट करा देते हैं, उन्हींकी शक्तियाँ जब कतिपय संस्कृति और परम्पराके विचारकी से आगे बढ़ती हैं, तो उन्हीं शब्दोंकी ध्वनि ही अधिक सुतर ही भोताओंके लिए प्रतीकका कार्य कर देती हैं। ऐसे प्रयोगोंके लिए रिचार्ड्सके शब्दोंको समझा जाय तो अधिक उपयुक्त होगा।

The power of words is the most conservative force of our life. The common is herited scheme of conception which is all around as native air, is none the less imposed upon us, and limits our intellectual movements in countless ways—in very language are much

१—'शब्द' कायेंक कविता—

वह जड़ चेतनका क्षीण हास !

जीवनकी सातहीन बीनका सावक मृदुलय वह शरीर,

आत्माके पंख पसार उठे स्वप्नद्वन्द्व गगनमें बन समीर ।

वह ध्वंस सृष्टिकी एक आश !

use to exparess the vere simplash it is adopted and assimilated lce fore we can so as begines to think for our selves at all. शब्द शक्तियाँ सबमुच Native air की भाँति उभर पैली हैं। उनमें वही गति है, वही प्रवाह है, वही जीवन-दायिनी शक्ति है (वायुकी) जो वायुमें, विरोधकर जब वह स्वदेशीय हो। एक ग्राम्तीय भाषा-भाषी जब अपने शब्दोंका उच्चारण करता है, तो उसके मस्तिष्कमें ठीक उन शब्दोंके अनुकूल ही एक सजग वृत्ति रहती है, जो समस्त^१ उन्हीं वृत्तियों को समेटकर उस शब्दमें ही रख देता है, शब्दोंका गठन, उसकी रचना, मानवोंकी प्रवृत्तियोंके अनुसार ही रही है। जैसा मानवने प्रतीत किया, उसके मस्तिष्कमें जब जैसी ही भावनायें आईं, उसने तदनुकूल उसकी रचनाकी। कवि पन्तका उदाहरण लें, प्रभात, का प्रयोग प्रचलित रूपसे पुस्तकमें ही होता आया है, परन्तु ये, 'अरुण पल्लवकी कोमल पात' का प्रयोग करते हैं। शब्दकी यदि व्यञ्जक शक्तियों पर विचार किया जाय, तो भावके लिए कविका क्रीलिङ्गमें प्रयोग, कविके विचारोंके अभिव्यक्तका अन्धा अर्थमय सूत्र है। ठीक उनके शब्द तो नहीं, परन्तु 'प्रभात' के क्रीलिङ्गमें प्रयोग करनेके लिए उनके विचार कुछ ऐसे ही हैं कि उन्हें प्रभातमें सुन्दरता और सुकुमारताका अनुभव होता है, अपने अनुभवके अनुसार ही कविने प्रभातको साड़ी पहिनाकर देखा है, कविकी मानसिक प्रवृत्तियोंने प्रयोग किया होगा अपनी कल्पनाकी सतरंगी साड़ी पहिनाकर प्रभातको देखनेके लिए—प्रभात कविकी सुन्दर और ली मुलभ सुकुमारता लिए हुए दिखलाई क्यों न देता। इसमें तो सन्देह नहीं कि प्रभातमें कोमलता, कुछ-कुछ स्निग्धता भी है, जब कविने उसे साड़ी पहिना दिया, तो उसका रूख निलर उठा। कविकी लैण्ड कल्पनाने उसे अपने रूपमें ही देखा। इस प्रकारसे हम देखते हैं कि एक मनुष्यके विचारका स्पष्टीकरण वाणी (शब्दों) द्वारा ही होता है, साधारण शब्द प्रयोग जहाँ कहीं भी अपने प्रयोगसे अर्थ स्पष्ट

हो कर शक्ती, यही पर शब्दोंको अधिक भारी बनानेके लिए प्रतीकात्मक प्रयोग कर दिया जाता है। यदि हम उसके अर्थ-बोधक शक्तियों पर विचार करें, तो उनका विस्तार तीन भिन्न भिन्न दिशाओंमें पाया जाता है—

(१) एक प्रतीक केवल एक ही प्रसंगका बोधक है, (२) प्रतीककी प्रकृतिमें केवल विचारोंका संघटन और परिस्थितियोंकी सीमांशा ही है और (३) कभी कभी मानसिक धरातलसे उठकर प्रचलित प्रतीकके राष्ट्र अर्थों तक पहुँचकर अवशिष्ट विचार उसी परम्पराको धुरी पर हो रह कर अशुद्ध अर्थ बोध कराते हैं।

एक साहित्यकार जब अपने विचारोंकी गूँथलाको शब्दबद्ध करता है, तब उसी क्रममें ही उसकी अर्जित शब्दावलीकी रूपरेखा विचारके समस्त लिख उठती है। अपने अनुभव, अपनी प्रवृत्तियों और अपनी अनुभूतिके अनुसार ही वह उस शब्दावलीसे उस समयके लिए शब्द निकाल लेता है। यही विचारोंके साथ शब्दोंका गठबंधन ही एक प्रसंग पर एक ही प्रतीकका प्रयोग कराता है। 'आँख' के एक दार्शनिक कवि प्रसादकी चार पंक्तियों लीजिए—

'भँभा भँकोर गर्जन था, बिजली थी नीरद माला।

पा कर इस शून्य हृदयको, सबने आ डेर डाला।'

साधारण अर्थमें कवि यही कहना चाहता था, कि बाह्य परिस्थितियोंमें एक हलचल था और उसके अन्दर (हृदय) में एक शून्यता थी। बाह्य परिस्थितियोंकी जटिलताओंने आकर कविके सने हृदय पर डेर डाल दिया।

अपनी व्यङ्गनाकी शक्तिके द्वारा अपने समस्त भावों पर कविते एक अवगुंठन डाल दिया है। परन्तु उन व्यङ्गक शक्तियोंके द्वारा कविके जो भाव मलमूत्रक दवा लिए गए हैं, अब भी चीखकर स्पष्टता व्यक्त कर रहे हैं। 'प्रसाद' जीके आँखका उद्गरण देकर केवल प्रतीकके पीछेको प्रकृति ही स्पष्ट करना था। इसी प्रकारसे (जैसा ऊपर कह आए हैं) प्रत्येक युग, प्रत्येक विचारधारासे प्रभावित एक प्रतीक होता आया है। निर्गुण-धाराके भक्त कवियोंके कुछ उदाहरण लीजिये—

अधधू! मजन मेव है न्याय !

क्या गाए क्या लिखि बतलाये, क्या भरमैं संसार,

क्या कंघ्या तरपन के कीन्हें, जो नहीं तत्त विचार ।^१

कबीरके अधिकांश पदोंमें 'अवधू' का प्रयोग हुआ है। कही-कही निगुण-साहित्यके आलोचकोंने 'अवधू' की परिभाषा देना बंधू बाले पुराना है, सम्भवतः इसका संकेत उन योगियोंकी ओरसे है, जो लौकिक बन्धनों मुक्त रहते हैं, कही-कही पर सुदुग्धा नाईको भी अवधती या अवधूती ना कहते हैं। ऐसा प्रतीत होता है कि सिद्धयोगियोंके लिए 'अवधू' का समीप हुआ है। निगुण सन्तोंके अतिरिक्त यदि हम उनके पदोंको भी लें, तो उनमें भी परम्परित प्रतीकका उदाहरण मिल सकता है। प्रतीकके पंक्तों पर उड़का सरका कवि भक्ति के गगन में मेंडराया है। 'मन'के साथ पसेरू या पंड़ी की तुलनाकी गई है। 'आ दिन मन पंड़ी उड़ जेई, वा दिन तेरे तन वरन के सरे पात भर जेई।' अथवा—

'ऊषो ! जोग जाने कोन ।

हम अदला कहें जोग जाने, जियत जाको रीन,

जोग हमरे होय न आवे, धरि न आवे मोन ।

पाधेई क्यों मन पसेरू, साबिई क्यों पौन !^२ धारि ।

शक्ति इतनी विवेकशील है, निर्मल है कि उन कवियोंने 'हंस'को उपमा अपने मनसे देकर एक अद्भुत प्रतीकात्मक शब्दका प्रयोग किया है। कवि अपनी रागिनीमें जब मस्त होकर गा उठे—

'हंसा चल वह सरवर तीर !'

'हंसा'का एक अलौकिक रूप पाठकके सामने निच उठा। वह निर्विकार रूप जो व्योमनिर्मल है, उसीका आह्वान 'सर' ने 'हंस' के पीछे किया। आगे कविने 'हंस' को कोई ऐसे स्थान पर ले जानेका विचार नहीं किया, जहाँ वह अपनी स्वामायिक प्रवृत्तियोंको खोड़कर जा सके। स्वभावतः वह तो जहाँ जायगा, कवि उसके पङ्क्तोर बैठे मँडराता चला जावेगा। 'हंस'के ही स्वभावसे परिचित होकर कविने कहा मानसरोवर अथवा सरवर तीर चलो। 'मानसरोवरकी कल्पना उस स्थानके लिए का है, जहाँ समाधि अवस्थामें जीवनमुक्त आत्मा अमृतका आस्वादन करता है।' ऐसे ही अनेक शब्द हैं, जो इतिहासके विभिन्न युगोंमें प्रचलित रहे हैं। इसका कारण बताया जा चुका है।

अतएव सारांशमें प्रतीकात्मक प्रयोगोंके विषयमें यही कहना है कि कवि गाथा है, आवाहन करता है एक रूपका—वही रूप जो उसे वाञ्छित है, जिसका उसे अभीष्ट है। हृदयका प्रेरक शक्तियाँ मस्तिष्कसे बाहर निकलते निकलते एक वाणीका अवलम्ब ले लेती हैं—और वह वाणी है, अपने पातावरण, अपनी मान्यताओं, अपनी परम्परागत रुढ़ियोंका एक मिश्रित रूप। इन्हीं विचारोंसे बीजित वाणीमेंसे भँककर प्रतीक अपनी विशेष सत्ता रखता है। प्रतीक शब्दकी वह विशेष आत्मा है, जिसपर उस युगकी संस्कृति और मान्यताओंकी छाव बिद्यमान रहती है।



८—आधुनिक हिन्दी-साहित्यमें प्रबन्ध-काव्य

‘बह्वि स्वेच्छया काम प्रकीर्णमभिधीयते ।

अनुजिभृतार्थं सम्बन्धः प्रबन्धो दुःख बाह्यः ॥’—“माघ”

आधुनिक हिन्दी-साहित्यका प्रारम्भ भारतेन्दुयुगसे माना जाता है अनेक कारणोंसे यह मान्यता उचित भी है । जिन नवीन उपकरणोंको समेट कर आजका हिन्दी-साहित्य विकसित हो रहा है ; उनका बीजोपक्षेप वस्तुतः भारतेन्दुयुगमें ही परिलक्षित होता है । भारतेन्दुयुगमें ही हमारी चेतना युग युगकी विश्वास परम्पराको त्यागकर बौद्धिकता की ओर उन्मुख हुई थी । अबतक हमारा जीवन-प्रवाह विश्वासकी विध्वंस लहरियोंके साथ क्रीड़ा करता हुआ प्रवहमान था । उसकी सीमा-रेखायें शान्तिके शिलातटोंसे गुरथित थीं । जीवनकी जटिलतम समस्याओंका समाधान घोर आत्मचिन्तन एवं महती अनुगन्धिस्थाके फलस्वरूप उपलब्ध करके भी हमारे मनीषियोंने उसे विश्वासके आवेष्टनमें ही प्रस्तुत किया था । भारतेन्दुयुगमें प्रथम बार इन समाधानोंके आगं प्रभवाची चिह्न लगा था ; तबसे हमारा उन्मुख विकास इसी प्रभवाची चिह्नके चतुर्दिग हो रहा है । मानव-चिन्ताधाराके विकास-क्रममें इतना महत् परिवर्तन सर्वथा चिन्तनीय है ।

इस परिवर्तनका कारण स्पष्ट है । अंग्रेजी-साहित्यके माध्यमसे पाश्चात्य चिन्ताधाराका समागम । यह चिन्ताधारा प्रच्छन्न रूपसे हमारे जीवन प्रवाहमें इतनी दूर तक प्रवेश पागई कि हमारे धोचनेका दृष्ट हो बरल गया । विजेता अंग्रेज यही चाहते थे । सन् १८५३ ई० में ब्रिटिश पार्लियामेन्टके सामने सर चार्ल्स ट्रेवीलियनने स्पष्ट शब्दोंमें स्वीकार किया था “हम लोग जो कुछ कर रहे हैं, उसका उद्देश्य इस प्राचीन हिन्दू-संस्थाके उपायकोंके साथ अनुचित उत्तेजना पूर्ण स्पर्धामें प्रवेश करना नहीं है, परन्तु इस देशके निवासियोंकी एक अत्यन्त उत्कृष्ट ज्ञान मन्दिरका द्वार उद्घाटित करनेवाली रिपब्लिक नहीं कुञ्जी देनी है । इस नई प्रयाप्तिके बीजोपक्षेपका प्रदत्त

प्रयोजन भारतवासियोंके अस्तिष्कसे उनकी प्राचीन प्रणालीके प्रभावको पूर्णतः उन्मूलित करना है। अधिकतर वे इसमें प्रथम स्वमेव कृपाशील नहीं होते। यह एक महान् सत्य है कि किसी देशकी उद्योगमान उन्नति कुछ ही वर्षोंमें सम्पूर्ण राष्ट्र बन जाती है और यदि हम जनताके चरित्रमें कोई प्रभावशाली परिवर्तन करना चाहते हैं, तो हमें चाहिए कि उन्हें बचपनसे ही ऐसी शिक्षा दें, कि वे आगे चलकर हमारी इच्छानुसार चलें। अब हमारा समस्त धन-व्यय सार्थक हो जायगा; हमें अपने मार्गमें परम्परागत सदियोंसे संघर्ष न करना होगा। हमें (इस शिक्षासे) कुछ ऐसे अस्तिष्कवाले मनुष्य मिल सकेंगे, जिनसे हम अपना काम निकाल सकेंगे और हम प्रभावशाली और बुद्धिमान युवकोंके एक ऐसे वर्गका निर्माण कर सकेंगे, जो आगे चलकर हमारी सहायताके बिना ही हमारी प्रणालीके सक्रिय प्रचारक बनेंगे।”

जिस प्रकार अंग्रेजोंकी यह प्रख्यत्र शिक्षा-नीति हमारे विचारोंपर विजय प्राप्त करनेके निमित्त प्रयुक्त हो रही थी, उसी प्रकार उसकी प्रख्यत्र अर्थनीति हमारी आर्थिक व्यवस्थाको प्रभावित कर हमें विकलांग करनेमें संलग्न थी। बरतुतः अंग्रेजोंकी सभी सामाजिक नीतियाँ उनकी अर्थनीतिकी पूरिका रही हैं। उनकी राजनीति और अर्थनीति तो सदैव सहगमन करती ही रही हैं। जीवनके व्यवहार पक्षसे सम्बन्धित होनेके कारण सर्व प्रथम हमारा ध्यान अंग्रेजोंकी अर्थ-सोपण नीतिपर ही गया। हमने वास्तविक इंग्लैण्डकी पहचाननेका प्रयत्न किया। स्वामीविवेकानन्दने इस वास्तविक इंग्लैण्डका विषय बड़े ही मार्मिक ढंगसे किया है—

“विशाल राजद्रोह, पृथ्वीको कम्पित करनेवाले अधारोहियों और पदातियोंकी सेनाओंकी घन-सङ्घ-बान, रण-भेरी, मुद्गर्य तथा मारु बाजे और राजविद्रोहके वैभवपूर्ण दृश्य—इन सबके पीछे इंग्लैण्डकी वास्तविक सत्ता छिपा वर्तमान है—बहु इंग्लैण्ड जिसके यंत्रालयोंकी चिमनियोंके धूम्र-पटल ही उसकी रण-पताकाएँ हैं, जिसका व्यापारी वर्ग ही उसकी रणवाहिनी है, संसारके व्यापार-केन्द्र ही जिसके रण-क्षेत्र हैं।”

हमारी साहित्यिक चेतना भी अंग्रेजोंकी इस अर्थनीतिकी विजय-स्वीकृति के रूपमें ही व्यक्त हुई—

‘भीतर भीतर सब रस चूसै, बाहरसे तन मन धन मूसै ।

जाहिर बातनमें अति तेज, क्यों सखि साजन नहि अंगरेज ॥’-भारतेन्दु

‘सबसे लिए जात अंगरेज, हम केवल लेखकरके तेज ।

भम बिनु बातेंका करती हैं, कहें हटकन गाजें टरती हैं ॥

—प्रतापनारायण मिश्र

आर्थिक एवं राजनीतिक क्षेत्रोंमें अंग्रेजोंकी इस विजयने हमारी जावन-प्रणालीमें आमूल परिवर्तन ला दिया । हम नवीन जीवन-प्रणालीको ग्रहण करनेमें संलग्न हुए । फलतः हमारे जीवनमें एक क्रांति, एक अव्यवस्थाने प्रवेश पाया । भारतेन्दुयुगकी साहित्यिक चेतना इसी अव्यवस्थित जीवनकी चेतना थी । संक्रान्ति एवं अव्यवस्था हमें सजग तथा चैतन्य कर सकते हैं, किन्तु हमें सन्तुलित चिन्तनकी ओर उन्मुख नहीं कर सकते । परिणाम होता है पूर्ण जीवन-दर्शनका अभाव । जहाँ एक ओर हमारी जागृति एवं सजग चेतना हमें निर्माणके लिए आकुल बना देती है, वहीं पूर्ण जीवन-दर्शनके अभावमें हम पूर्ण-जीवन को अभिव्यक्तिमें अक्षम ठहरते हैं । विज्ञ पाठकोंको कदाचित् स्मरण न कराना होमा कि प्रबन्ध-काव्योंकी सफलता जीवनकी पूर्णतम अभिव्यक्तिपर आश्रित है । जब कभी हमारे प्राचीन विभास, हमारे पुराने जीवन-दर्शन रुद्धिग्रस्त होकर या अन्य किसी कारणसे अपनी धारणा शक्ति, अपनी गतिमयता खो देते हैं, तभी हमारे विचारक हमारे युग विधायक तथा हमारे मनीषी कवि हमें नवजीवन दर्शन देकर हममें अभिनव प्राण प्रतिष्ठा करते हैं । कविकी कारयित्री प्रतिभा प्रबन्ध-काव्योंके माध्यमसे ही पूर्ण-जीवन-दर्शनको अभिव्यक्ति देती है ।

हम देख चुके हैं कि हमारे आधुनिक हिन्दी-साहित्यका प्रारम्भिककाल (भारतेन्दुयुग) अव्यवस्थाका युग था । कदाचित् इसीलिए तत्कालीन कवियों की सजग दृष्टि केवल जीवनके प्रस्तुत खड्ड-बन्धनोंपर ही जा सकी । फलतः वे प्रबन्ध-काव्योंकी रचना न कर सके । जीवनके सामान्य विषयों—बुढ़ापा, विधिविधम्बना, अगत सचार्ह खार, गोरक्षा, माताका स्नेह, धूर्त—कूर्त—का लेकर कुछ दूर तक चलती हुई विचारों और भावोंको मिश्रित धारा केवल छोटे-छोटे प्रबन्धोंकी रचना कर सकी । इनको पद्यात्मक निबन्ध कहना ही

अधिक समीचीन होगा। भारतेन्दुके अतिरिक्त अन्य प्रायः सभी लेखकों एवं कवियोंने प्रतापनारायण भिख, प्रेमघन, बालकृष्ण मट्ट—इस प्रकारके पद्यात्मक निरन्धोकी रचना की। अस्तु; प्रबन्धकाव्योंकी दृष्टिसे हमारे हिन्दी-साहित्यके आधुनिक विकासका प्रथम काल विशेष महत्वपूर्ण नहीं कहा जा सकता।

आधुनिक हिन्दी-काव्य-धाराकी दूसरी मोड़ दिवेदीयुगके नामसे अभिहित की जाती है। इस युग तक आते-आते पाश्चात्य संस्कृतिसे हमारा एक सम-भीता-सा हो गया था। राजनीतिक एवं आर्थिक क्षेत्रोंमें उनकी शक्तिभत्ता और अपनी अशक्तताका पूर्ण परिचय प्राप्त कर हम चुप बैठ गए थे। साथ-ही सामाजिक एवं धार्मिक क्षेत्रोंमें अत्यन्तः उनने भी हमें छेड़ना समुचित नहीं समझा। यह होते हुए भी अंग्रेजों द्वारा नव शिक्षाप्रणालीके रूपमें उपलब्ध बीज अपना कार्य करता रहा। फलतः इन दोनों क्षेत्रोंमें भी हमारे दृष्टिकोणने बौद्धिक जीवनमें ढालकर लौकिकताका रूप देना प्रारम्भ किया। जो भी हो इतना तो मानना ही पड़ेगा कि इस तात्कालिक समझौतेने एक सामयिक व्यवस्थाकी जन्म दिया। यह सामयिक व्यवस्था जीवनके प्रति सुधारवादी दृष्टिकोणके रूपमें मूर्त हुई। क्रियाशीलताके लिए केवल धार्मिक एवं सामाजिक क्षेत्र ही उन्मुक्त थे, अतः जीवनके क्षेत्र ही इस व्यवस्थाको अपना सके। जीवनको यह व्यवस्था काव्य-जगतमें भी अभिव्यक्ति पाने लगी। अस्तुतः प्रबन्ध-काव्योंकी सृष्टिके लिए यह युग उपयुक्त वातावरण प्रस्तुत कर सका। युग-युगमें प्राचीन जीवन-विश्वासोंके ध्वंसावशेषों पर प्रकाशतपद् उद्धान्त विकल मानव करणीयाकरणीयके विवेकको खोकर भुग-प्रवाहमें जब अपनी इससाके खोनेका स्वप्न देखने लगा है; सभी नवयुग विधायक कवियोंने उसे नूतन विधि निषेधका दान देकर माखदान किया। मध्ययुगकी किकर्षव्यविमूढ़ जनताकी ऐसी ही अवस्थितिमें तुलसी ने “विधि निषेधमय कलिमल हरनी” रामकथाको भाषा-वद्ध किया था। कदाचित् इसीलिए विद्वानोंकी धारणा है कि संक्रान्तियुगमें ही प्रबन्ध-काव्योंकी सृष्टि होती है; किन्तु तथ्य यह है कि ये प्रबन्धकाव्य संक्रान्ति-युगकी समाप्तिके चान्तक होते हैं। संक्रान्तियुगके प्रभोका समाधान लेकर ही प्रबन्धकाव्य अवतरित होते हैं। दिवेदी-युगमें हमने, अपने प्राचीन

विभागों के आने—सामान्य संस्कृतिके समाममके प्रतिकूल-स्वरूप—
इस प्रकार समाधान प्राप्त कर लिया था। यह समाधान मुख्यतः तीन
कारणों के कारण हुआ—

१—प्राचीन विभागों की बौद्धिक शक्ति। २—प्रगत जीवन के प्रतिकूल
मुद्धारकारी दृष्टिकोण। ३—प्राचीन मोरचका अभिमान।

प्राचीन विभागों को बुद्धिमान बनाने का मुख्यतम कारण यह था कि
हमारा निजका विश्वास प्रमेयों सिद्धा प्रगतिशक्ति के प्रतिकूल स्वरूप उनमें
हित युक्त था। प्रत्यक्ष रूपसे हम विश्वासयुक्तों निकल कर बुद्धिपुर्ण
प्रदेश कर चुके थे। अतिरिक्त, विवेका त्रिष्टि जन-समाज उन्हें प्राचीन रूपसे
प्रमाण करने को प्रगत न था। साथ ही हम उन्हें छोड़ भी न सकते थे।
हमारे युग के स्वप्न, उन्हींमें निहित थे।

प्रगत जीवन त्रिष्टि जातिके आचार व्यवहारों के सम्मुख धीमा प्रतीत
होने लगा था। उसमें जीवन और धर्म के व्यवहार पद्धतमें—हमें और अन्य
विश्वासिता की बू आने लगी थी। वे अमानुषिक पोषित किए जा चुके थे।
मूलरूपमें उपादेय एवं प्रगतिशील होने पर भी वास्तवमें हमारे अनेक आचार
विचार रुढ़िग्रस्त हो चुके थे। ऐसी दशामें उनमें सुधार अपेक्षित था।
आमूल परिवर्तनके लिए हम प्रस्तुत नहीं थे।

वर्तमान अव्यवस्थित एवं हीन होने पर तथा मविष्य निराशाजनक होने
पर जीवन की समस्त उज्ज्वलता हमें अतीतमें ही दृष्टिगत हुई। बीरता,
शौर्य, उत्साह, दया, तपस्या, वित्तिका सभी प्रस्तुत जीवन की विद्वन्मनानें
हृदय पर भी नहीं मिलते थे। वर्तमान, एक पराजित जातिका वर्तमान—
अपने भीतर घनीभूत निराशा के अतिरिक्त और क्या दे सकता था। फलतः
हमारा अतीत की ओर मुड़ना स्वाभाविक था।

अतः द्विवेदीयुगमें जहाँ इस प्रचुर परिमाणमें प्रबन्धों का प्रचयन देखते
हैं, वही उनके अन्तर्भूत विषय धारामें उपर्युक्त विविध समाधानों को भी
किसी न किसी रूपमें ग्रहीत पाते हैं। इस युगमें लिखे गए प्रबन्धों के
स्थूल दृष्टिसे तीन प्रकार मिलते हैं—

क—आध्यात्मिकगीति, ख—लघुकाव्य, ग—महाकाव्य

‘आस्थानकगीति—स्वरूपकी दृष्टिसे आस्थानकगीति प्राचीन महाकाव्यों तथा खण्डकाव्योंसे सर्वथा भिन्न है। प्रसिद्ध अंग्रेजी समालोचक हडसनके मतानुसार आस्थानकगीति एक पद्यरत्न कहानी है। इसमें युद्ध, वीरता और पराक्रमका प्राधान्य रहता है। प्रेम, करुणा, धृष्टता आदि जीवनके अन्य भाव इसे प्रेरणा प्रदान करते हैं। शैलीकी सरलता तथा सश्रुता वर्णनका प्रवाह तथा स्वच्छन्द आयेग, मनोवैज्ञानिक चित्रणका अभाव इसकी अन्य विशेषतायें हैं।

इसके अनुसार लाला भगवानदीनका ‘वीर पञ्चतन’; मैथिलीपरच गुप्त का ‘रंगमें भंग’, ‘विफ्ट भट’ तथा ‘गुस्कुल’; सुभद्रा कुमारी चौहानकी ‘भौंछीकी रानी’ उत्कृष्ट आस्थानकगीति हैं। त्रिपारामशरण गुप्तका ‘मौर्य विजय’ मूल रूपमें एक आस्थानकगीति है, परन्तु शैलीकी दृष्टिसे यह खण्डकाव्यके अधिक निकट है। विषयकी दृष्टिसे इन आस्थानकगीतियोंमें नवीनता न होते हुए भी पुरातनके प्रति स्थाभिमान स्पष्ट है। प्राचीन गौरवके गानके लिए ये सर्वथा उपयुक्त सिद्ध हुईं। काव्यशैलीकी दृष्टिसे इनका विकास स्तुत्य है। गीतिमत्ता नाटकीय छत्रोंके समावेश तथा काव्यके अन्य गुणों अलङ्कारादिका समावेश होते हुए भी इनकी सरलता और स्थाभाविकता बनी रही। नाटकीय छत्रोंका चरम विकास गुप्तजीकी कृतियोंमें देखनेको मिलता है। ‘विफ्ट भट’की कथाका प्रारम्भ ही एक नाटकीय दंगपर किया गया है—

होठोले हटाके रिक्त स्वर्य मुरा पात्रकी
सहवा विजय सिंह राजा जोधपुरके
पोकरण वाले सरदार देवी सिंहसे
प्राय दरबारमें यों बोले ‘देवी सिंह जी’ !
कोई यदि रुठ आय मुझसे तो क्या करे ।

आधुनिक आस्थानकगीतियोंका सुन्दरतम रत्न ‘भौंछीकी रानी’में मिलता है। भाषाकी सरलता, वर्णनका प्रवाह एवं विशदता, आंशस्वित्ता तथा गीतिमत्ता सभीका सुन्दर समावेश इसमें देखनेको मिलता है। प्रभावोत्पादन के लिए ‘पुनरुक्ति’का सफल प्रयोग भी इसमें मिलता है जो आदिसे अन्त

साहित्य-परीक्षण

तक काव्य प्रवाहमें कहीं बाधा नहीं पहुँचाता । इसकी श्रोत्रस्वित्ता तो पंक्ति के साथ बढ़ती चलती है—

‘कुटियोंमें यो विषम वेदना महलोंमें आहत अग्रमान ।

धीर सैनिकोंके मनमें था अग्रने पुरुषोंका अभिमान ॥

नान धुंधूपंत पेशवा जुटा रहा था सब सामान ।

बहिन छपीलीने रणचंडीका कर दिया प्रकट आह्वान ॥

हुआ यश प्रारम्भ उन्हें तो सोई ज्योति जगानी थी ।

बुन्देले हरबोलोंके मुख हमने मुनी कहानी थी ।

लूण लकी मर्यानी वह तो भ्रांसीवाली रानी थी ।’

खण्डकाव्य—द्विवेदीयुगमें प्रबन्धोंका दूसरा स्वरूप खण्डकाव्यो मिलता है । खण्डकाव्य जीवनके खण्ड चित्रोंकी ही अभिव्यक्ति देता है । उसमें हम जीवनके सत्यको उसके अनन्त विस्तारमें न देख कर एक विशेष बिन्दु पर ग्रहण करते हैं, जहाँ से वह हमारे समस्त जीवन-दर्शनको अनुप्राणित करता है । कदाचित् इसीलिए हमारे प्राचीन प्रबन्धकार खण्डकाव्य के लिए महाकाव्योंके स्थलः पूर्ण कथानकोंको ग्रहण करते रहे ।

द्विवेदीकालमें लिखे गए खण्डकाव्य भी कथा-वस्तुओं दृष्टिसे एक परम्पराको बनाए रहे । ‘जयद्रथ-वध’ ‘नहुष’, ‘रत्नवटी’ आदि सभी खण्डकाव्य प्राचीन महाकाव्योंसे लिए गए । इनके अतिरिक्त ऐतिहासिक कथानकोंसे भी कथावस्तु लेकर खण्डकाव्योंकी सृष्टि हुई । रामकुमार बर्मन का ‘वीर हम्मौर’, तियारामशरणका ‘मौर्य विजय’ गोकुलचन्द्र शर्माका ‘प्रणवीर प्रताप’ भीनाथ सिंहकी ‘सती पद्मिनी’ मध्य-युगीन ऐतिहासिक कथानकोंको लेकर ही चले हैं । मूलरूपमें, ऐतिहासिक पुरुषोंकी गौरवगाथा प्रस्तुत करनेवाले ये खण्डकाव्य, आस्थानकर्मोंसे होने पर भी योंही भेदसे खण्डकाव्योंके रूपमें ही ग्रहण किए जायेंगे । ऐतिहासिक इवोंको काव्योपादान बनानेका मुख्य कारण हमारा प्राचीन गौरवके प्रति व्यामोह था ही परिस्थिति प्रवृत्त एक अन्य कारण भी था । पुरातत्व विभागकी स्थापना

तथा कर्नल राड द्वारा 'राजस्थान' की रचना ने ऐतिहासिक युगके महावीरोंके प्रति, प्रस्तुत जीवनसे उदासीन भारतीयोंके मनमें महती भ्रष्टाका सूत्रपात कर दिया था।

प्रारम्भमें ये खण्डकाव्य इतिवृत्तात्मक होनेके अतिरिक्त सीधी-सादी वर्णनात्मक शैली में लिखे जाते रहे। कमशः इनमें नाटकीय तत्वोंका समावेश, कथोरकथनकी वक्रता, तथा प्राकृतिक मन्त्र दृश्योंकी घृष्टभूमिमें फथा-वस्तुकी अवतारणा आदिसे कलात्मकता एवं सूक्ष्मता का समावेश होने लगा। 'पञ्चदशी'में हमें इस प्रकारके खण्डकाव्योंका चरम कलात्मक विकास देखनेको मिलता है।

इनके अतिरिक्त इसी युगमें रचे गए खण्डकाव्योंका एक अन्य प्रकारभी मिलता है। अपने मूल रूपमें ये प्रेमाख्यानक काव्य हैं। इन्हें खण्ड काव्या-मार्गसे सीमित करनेका कारण यह है कि ये जीवनके व्यवहारपक्षकी क्रिया विविधता तथा अन्तर्पक्षकी वृत्ति-विविधतासे सर्वथा वृथक् रहकर एकान्त प्रेमभावकी लेकर ही चलते हैं। प्रेम, मानवताका एक आवश्यक अंग है तथा मानव जीवनकी एक सज्ज प्रक्रिया; किन्तु वह स्वयं मानव जीवन नहीं है। अतः एकान्त प्रेमकी लेकर चलनेवाले काव्य, खण्डकाव्य ही हैं। शैली एवं आकारकी दृष्टिसे भी इनका कलेवर इन्हें खण्डकाव्य ही परिधि तक ही ले जाता है। प्रकाशका 'प्रेम पथिक', रामनरेशके 'स्वप्न', 'मिलन' और 'पथिक' गुमिनामन्दन अन्तकी 'ग्रन्थि' ऐसी ही रचनाएँ हैं।

इन सभी कृतियोंमें प्रेम, वासनायनित आकर्षणसे ऊपर उठकर कलात्मक हो गया है। इससे भी महत्वपूर्ण बात यह है कि यह 'जीवनकी वृत्ति' रूपमें ग्रहण न होकर 'जीवनके तत्व' रूपमें ग्रहण हुआ है।

'इस पथिका उद्देश्य नहीं है अन्तःभवनमें टिक रहना

किन्तु पहुँचना उस सीमा तक जिसके आगे राह नहीं'—'प्रकाश

'प्रेम स्वर्ग है, स्वर्ग प्रेम है, प्रेम रूप भगवान'—रामनरेश त्रिपाठी

पहले इसके कि इन इस युगके वृत्त काव्यों एवं महाकाव्योंका परिचय है, हम दो अन्य प्रमुख काव्योंके एक समुत्तम प्रकार—जिसे 'व्यात्मक कहानों' कह सकते हैं—के विषय में कहना चाहेंगे। हम कह जायें कि भारतेन्दु-

साहित्य-रसीचुष

युगमें एक प्रकार के पयात्मक निबन्धोंका प्रचलन था, जो जीवनके सामान्य विषयोंको लेकर लिखे जाते थे। द्विवेदी-युगकी पयात्मक कहानियाँ उन प्रकारान्तर स्वरूप ग्रन्थोंकी जा सकती हैं। यह प्रकारान्तर दो चेतने से संलक्षित होता है। एक तो विषयकी विविधता और दूसरे निबन्ध-तत्त्वों स्थानपर कहानी तत्वोंका समावेश। मैमिलीयरण गुप्तका 'किसान'; विनय रामय्यरण गुप्तका 'अनाथ'; गयाप्रसाद शुक्ल 'सनेही'का 'कृपक ऋद्धि' राजाराम शुक्लकी 'विधवा'; रुग्णारायण पाचडेयका 'दलित कुमुद' और 'वन पिहङ्गम', गुरुमक सिंहकी 'कृपक बधूटी' तथा नाथिक बधू' इत्यादि धैर्यकी 'पयात्मक कहानियाँ' हैं। इनके अतिरिक्त धर्म्य हारर तथा उपदेश प्रधान पयात्मक निबन्ध भी छिटपुट रूपमें लिखे जाते रहे।

महाकाव्य और पृष्ठकान्य—मानव—जीवनके युग-युगके प्रयोग शब्दासमाधानों की समन्वित, मधीन जीवन-दर्शनका उन्नयन तथा स्थूल जीवन प्रक्रियाओंका समग्र विस्तार अपनी अन्तर्धारामें समेट कर चलनेवाला महाकाव्य प्रणेतारके बुद्धि-ज्ञान, सघन अनुभूति, व्यापक व्यवहार कुशलता तथा समस्त जीवन साधनाकी अपेक्षा करता है। कदाचित् इसीलिए उसके प्रणयन की दुष्करता महानिहित 'माय'के द्वारा भी सुपरित हो उठी थी—

‘बह्वि स्वच्छना काम प्रकीर्णमभिधीयते ।

अनुविभक्तार्थं सम्बन्धः प्रबन्धो दुरुदाहरः ॥’

वस्तुतः पूर्ण जीवन-दर्शनके अभावमें प्रबन्ध-प्रणेतारकी सकलता सदिग्ध ही रहती है। हम देख चुके हैं कि द्विवेदीयुगमें पाश्चात्य संस्कृतिसे समझौता करके हमने जो एक स्थायी जीवन व्यवस्थाकी स्वीकृति दी थी, उसकी भित्ति प्राचीन विश्वासोंके बौद्धिक समाधान पर अवस्थित थी। वर्तमान निराशाजनक एवं देह होनेके कारण हम अतीतके गौरव गानमें भी संलग्न थे। हमारे अतीतने ही जीवनकी पूर्णता व्यक्तित्व—विकासमें ही दिखाई दी। पूर्णजीवन-दर्शनको मूर्त करनेके लिए अवतारवादकी प्रतिष्ठाका कदाचित् यही रहस्य था। अतः इस युगमें भी हमने जब उपर्युक्त अस्थायी व्यवस्था को मूर्त करना चाहा, तो हमें अपने चिर परिचित अवतारोंकी ही अपनाना पड़ा। हाँ इतना अवश्य हुआ कि युगकी मान्यताके प्रतिकूल हम इसका

लोकोत्तर स्वरूप न रख सके, या हमने ऐसे ऐतिहासिक व्यक्तियों को लिया, जिनकी सम्पूर्ण महत्ता उन्हें महा मानवता तक ही ले गई थी। यद्यपि इनके अपवाद भी हैं। पर सुग-मनृति ऐसी ही थी। आनेके पृष्ठोंमें हम इस युगके प्रमुख प्रबन्धोंका परिचय प्रस्तुत करेंगे। भाषा, शैली, एवं आकार प्रकारमें इनकी विभिन्नता वस्तुतः प्रयोगकालीन होनेके कारण अभिन्नक्ति प्रणालीकी अभिव्यक्ति के कारण हैं। इन प्रबन्धोंकी कथा-धाराका विकास जैसा कि ऊपर संकेत किया जा चुका है, ईश्वरके तीन परम्परा ग्रहीत अवतारों-राम, कृष्ण और बुद्धको लेकर ही हुआ है। इन चरित्रोंको लेकर चलनेवाली युग की प्रतिनिधि रचनायें 'साकेत', 'प्रियप्रवास' और 'यशोवरा' हैं।

'प्रिय-प्रवास' में परमेश्वर कृष्णके अलौकिक चरित्रको बुद्धि प्राप्त बनानेका स्तुत्य प्रयास है। कृष्ण, लोक-रञ्जक रूपके स्थान पर लोक-रक्षक रूपमें प्रतिष्ठित हैं। राधा अपने विरह विदग्ध हृदयकी प्रखलित कवाला मनसेवाके अविश्रमित प्रयासमें उपशमन कर, प्रेम की अपेक्षा कर्तव्यकी महत्ता प्रतिपादित करती हैं। अधातुर, बकातुर राक्षस न होकर दुष्ट लोक-व्यङ्ग्य हैं। बनका अभिकाय राक्षसकी कर्तव्य है, गोवर्द्धन-गिरिधारणकी बौद्धिक व्याख्या तो विरुपाक्षोंको स्मृत होनी ही। नवधा भक्तिका प्रयोग कविने वैश्वभक्तिके क्षेत्रमें किया है। सार्वभौम यह कि कथाका कोई अंग ऐसा नहीं रह्य गया है, जिसमें अन्धविश्वासकी गन्ध आती हो।

प्रबन्धात्मकताकी दृष्टिसे 'प्रिय-प्रवास' शिथिल है। कथावस्तुका विस्तार इतने सीमित क्षेत्रमें किया गया है कि उसमें जीवनकी पूर्णभिन्नता सम्भवही नहीं। कृष्ण राजसे मथुरा चले जाते हैं। राज विरह-वारिषिमें आनन्द मग्न हो जाता है। कृष्ण कसका वध करके मथुरामें राज्य सञ्चालन करने लगते हैं। राजकी स्मृति फिर भी बनी रहती है। उद्धवको देखकर प्रयका विरहदमित

१—भाषा सम्बन्ध रहितं शुद्धमित्युच्यते बुधे। कार्यं कारय रूपं हि-शुद्धं मय न माविदम् ॥ (वेदान्तक-२४८) सूर साधारणके कृष्ण भाषाके सम्बन्धसे रहित, कार्य रूप मय है। जगत् उनकी सीमाका विज्ञास है। अतः उसमें उनका शोक-रञ्जक रूप ही चित्रित किया गया है।

साहित्य-परीक्षण

जड़ ज्ञेश पुनः जीवित हो उठता है। उदब जहाँ कहीं भी जाते हैं, वन मि नदी, पशु, पक्षी, ग्वाल बाल गोपी, वृद्ध, युवा सभी पूर्ण स्मृतियोंमें समि दुस्व-निधियोंकी भेंट उन्हें देने लगते हैं। कथा सूत्रोंके एकत्रीकरणका प्रब इन्हीं पूर्व स्मृतियोंमें किया गया है। अतः जीवनके क्रमिक विकासके स चलती हुई कथा-धाराका तारतम्य एवं संतुलन इसमें नहीं आ पाया है। कथ नकका अधिकांश घटित न होकर वर्णित है।

महा-काव्यमें संपद्यनीय बाह्य यस्तु वर्णनः—वन, गिरि, नदी, संध्य प्रातः, प्रकृति, उद्यान, नगर, यात्रा आदिकथाकी सम-यद्गता, छन्द परिवर्त आदि उपकरणोंका संपदन अवश्य देख पड़ता है।

ग्रन्थारम्भमें कवि स्वयं अपनी इस कृतिको महाकाव्योंकी कोटिमें रखत है; किन्तु ऐसा माननेमें उसका आग्रह पूर्णतया आचार्यों द्वारा गिनाए गया महाकाव्यमें उपादानोंको एक स्थानपर संयोजित कर देनेमें ही है। यही कारण है कि साहित्य-दर्पणकारके बताए लक्ष्योंको गिनगिनकर करिबोने प्रस्तुत किया है।

‘सर्गं वदो महाकाव्यं तत्रैको नामकः मुखः ।

× × ×

तथाऽऽभ्रंश योग्यानि छन्दसि विधिषाम्यपि ॥’

—(साहित्य-दर्पण पृ० १०१)

भाषाका दृष्टिसे संस्कृत बहुल पद्यावली एवं यथ-यथ हिन्दीका सरलतम रूप दोनों देखे जा सकते हैं। दो उदाहरण अगोचरिक न होंगे।

‘रुंगोदान प्रपुल्लगाय कविका शकैदु रिम्बानना ।

गनवंशो कलहाभिनी मुरसिका कोडाकनापुननी ॥

सोभा वारिषिकी अमूल्य मणि-श्री लावण्य सोनामश ।

भोगावा मृदुभाषिणी मृग-दया माधुर्यं स-मूर्ति यो ॥’

उपर्युक्त छन्दकी तुल्य पन्क्तिसे “को” और “पुन” परिकल्प “यो” निकाल देनेपर सारा वृत्तही “संस्कृत” हो जाता है।

दूसरा छंद विषयवाचने ॥ सरलतम हिन्दीके उदाहरण देखे जा

ते हैं—

‘धीरे-धीरे दिन गत हुआ पद्मिनीनाथ द्वे ।
 आई बोफा, फिर गत हुई, दूसरा बार आया ॥
 यों ही बीवी विपुल धटिका औ कई बार बीते ।
 आया न कोई मधुपुरसे औ न मोघाल आए ॥’

प्रयोगकालीन रचना होनेके नाते यह भाषा-भेद उचित भी था; किन्तु वस्तुतः इन दोनों चरम सीमाओंको संयोजनेमें उपाध्यायजीकी व्यक्तिगत प्रवृत्तिने भी विशेष कार्य किया है। सब मिलाकर इसे हम एक सकल प्रबन्ध कहनेका दुःसाहस नहीं कर सकते। हाँ यदि विद्वत्समालोचकोंको आपत्ति न हो तो हम इसे संस्कृत साहित्यके असंस्कृत महाकाव्यों—“शिशुपालकथ”, “किराताभुंजीय” और “नैपधादि” की परम्पराका हिन्दी प्रतीक अथर्व्य कह सकते हैं। जिनमें पुरुषोंकी व्यासका आचार वा कथा-वस्तुके क्रमिक विकासका स्थान विशद वर्णन परम्पराने ग्रहण कर लिया है। अनुभूतिकी तीव्रताको ठेल कर भाषा प्रयोगकी चमत्ता आ बैठी है। फिर भी इन संस्कृत-काव्योंमें सन्तुष्टीन रासनैतिक घात-प्रतिघातोंका चित्रण अपनी विशेषता रखता है और प्रिय-वशात् इस विशेषतासे वंचित है।

‘साकेत’—साकेतका कवि अपनी प्राचीन धार्मिक विश्वास परम्परा पर अट्टिग है। राम और कृष्णकी अलौकिकतामें उसका पूर्ण विश्वास है। समस्त युग घटनाओं स्वीकार करते हुए भी वह रामको मानव रूपमें नहीं देखना चाहता। प्रत्यात्ममें ही वह अपना दक्षिकोण व्यक्त कर देता है—

राम तुम मानव हो, ईश्वर नहीं हो क्या ! विषमें रमे हुए
 सभी कही नहीं ॥ क्या ! तो मैं निरीश्वर हूँ, ईश्वर समा करे । तुम
 न रमो तो मन तुममें रमा करे ।”

राम के ईश्वरत्वमें अपना पूर्ण विश्वास रखते हुए भी “साकेत” के सृजनके मूलमें उर्मिलाकी जीवनाभिव्यक्ति ही प्रधान है। कवि रामके साथ न आकर उर्मिलामें ही अपनी दृष्टि केन्द्रित कर लेता है। प्रारम्भमें ही वह नव-जीवनाके मधुमदिर क्षणमें दिव्य प्रणय-यथोपेक्षी विभिन्न लहरियोंमें अपने हृदयोल्लासकी सम्पूर्ण सरलता विनय करती हुई उर्मिलाका शक्तिव्रत तेजोदीप्त स्वरूप चित्रित करता है और जब वह कर्त्तव्यकी महानताके समुल

अपने असीम प्रेमकी बलि देकर लक्ष्मणको विदा देतो है, तब भी कवि अपनी सभूषा साधना उसके कल्याणार्थ जीवन बूझोंके मूल्यांकनमें ही लगा देता है।

कवियों अपने इस प्रयाससे परमरागत रामकथामें परिवर्तन भी करना पड़ा है। उर्मिलाके जीवन-विकाससे सम्बन्धित सभी परिस्थितियों और बटनाश्रोंका संगठन कविकी व्यक्तिगत कल्पना शक्ति पर आधारित है। दुष्-वाटिकामें भीनाके साथ उर्मिला भी राम-लक्ष्मण दर्शन करती है और मन-ही-मन लक्ष्मणकी वरण कर लेती है। चित्रकूटमें लक्ष्मण और उर्मिलाके मिलनकी सम्भावना भी सर्व प्रथम गुलजी द्वारा ही लक्ष्यकी गई है। चित्र-कूटकी महती समामें कुटिल कैकेयी गलानिसे गड़ती नहीं, बरन् वात्सल्यकी बुराई देकर अपने कुकृत्यका मनोवैज्ञानिक कारण उपस्थित करती है, चित्र-कूट-मिलानके परचात्की घटनायें घटित नहीं होतीं—बालकांडकी उर्मिला, अरण्यकी शशुष तथा किष्किन्धा और लंकाकी हनुमान द्वारा वर्णित हैं। इसी प्रकार हनुमान द्वारा लक्ष्मण-शक्तिका समाचार श्राव होने पर साकेत-वासियोंकी रण-सज्जा युगजनित होने पर भी मौलिक है। इस कारण कथाका प्रवाह भी स्थिर हो गया है। अन्तर्जीवनकी मार्मिक व्यञ्जनाके कारण तथा छायावादी शैलीके प्रभावके कारण प्रगीत मुक्तकोंके तत्वोंका समावेश भी देखा जाता है। इन सब बाधाओंके होते हुए भी कवि युग चेतना—जैसे किसानों और भूमिजीवियोंके साथ सहानुभूति, युद्ध-प्रथाकी भीनावा, राज्य व्यवस्थामें प्रजाका अधिकार और विश्व-वस्तुत्वकी भावनाको भी प्रति-विम्बित करनेमें सफल हुआ है।

प्रबन्ध-संपादनकी दृष्टिसे कविकी सफलता सर्वथा संदिग्ध है। सद्यः प्रबन्ध-काव्यकी विशेषताओंका उद्घाटन करते हुए एक प्रसिद्ध अंग्रेज समीक्षकने कथाके कार्यकी तीन विशेषताओंकी ओर संकेत किया है। एकता, पूर्णता और महत्ता, तीनों दृष्टियोंसे 'साकेत' की प्रवन्धात्मकता संदिग्ध है। कथामें एकता और सरसता आही कैसे सकृप भी, जब कवि सो व्यामोहसे उद्धेलित हो रहा था। एक ओर तो वह राजके परिवर्तकी काव्यात्मकतासे एहजही कवि बननेकी सृष्टि करता है और दूसरी ओर उर्मिलाके

वेरद-विदग्ध अश्रुकणोंको गिन-गिन कर अमरत्व देना चाहता है। उर्मिला का समस्त जीवन स्वतः इतना एकांगी है कि उसमें समस्त जीवनकी पूर्णान्व्यक्ति सम्भव ही नहीं। ऐसी दशामें कार्यकी पूर्वाताका प्रश्न कैसे सम्भव था। इसी प्रकार उर्मिलाका जीवन-विरह व्यक्तिगत दृष्टिसे मार्मिक और महत्व पूर्ण होनेपर भी समष्टिगत आधारोंपर विशेष महत्व नहीं रखता। प्रबन्ध काव्यके कार्यको महत्ता उसके लोक-न्यायी प्रभावपर निर्भर है। इसी-लिए उनमें महान् सांस्कृतिक संपर्कों एवं लोकन्यायी समस्याओंका समाधान प्रस्तुत करना अभीष्ट है। यद्यपि 'साकेत'के कविने इसका प्रयत्न किया है और उसने राक्षसविजयकी भारतीय सांस्कृतिक विजयके रूपमें स्वीकार किया है, परन्तु उर्मिलाके जीवनसे कथाका यह भाग कितना प्रभावित है! पाठक स्वयं सोच सकते हैं। इस सांस्कृतिकविजयके मूलमें सीता और रामका जीवन ही सजीव दुग्धा है।

हाँ, भारतीय संस्कृत आचार्यों द्वारा महाकाव्यके लिए निश्चित किए गए लक्ष्योंकी ओर अवश्य कविकी दृष्टि गयी जान पड़ती है, किन्तु सन्धिपोंका ध्यान फिर भी नहीं रखा गया है।

इसका सर्वप्रधान कारण यही है कि 'साकेत'में सभी घटनाओंका संघटन अयोध्यामें ही किया गया है। कवि रामके साथ नहीं जा सका है। और राम-कथाका रामसे अलग अस्तित्व ही नहीं रह जाता। अच्छा होता, यदि गुप्तजीका यह प्रयत्न उर्मिलाके उद्गार तक ही सीमित रहता।

"यशोधरा"—दुग्ध-दुग्धसे हिन्दू नारीने पतिको कर्तव्यपथकी ओर उन्मुख किया है। कर्तव्यपरायणताके मूल्यांकनमें उसे अपनी नवनीतकी कोमलताको पापाशकी जड़तामें परिचित करना पड़ता है। पुरुषने उसके इस चिर श्रृणु की कभी स्वीकार भी किया यह नहीं कहा जा सकता। यशोधराके महत् श्रृणुकी बुद्धके द्वारा स्वीकार कराकर 'यशोधरा'का कवि मानों मानव मान को उपासकभूते सच्चा लेता है। अतिरिक्त, पतिकी दिव्य-प्रणय-वेलिकी आहुतिसे सीपती हुई तथा पुत्रके स्पृहणीय वात्सल्य जो दुग्धको लिङ्गघटाघे सरलता प्रदान करती हुई यशोधरा आदर्श हिन्दू नारीका प्रतिनिधित्व कर उनके लिए हमारे हृदयमें एक उपासककी प्रतिष्ठाकी माग कर रही है, कवि

इन दोनों प्रयासोंमें सफल है। किन्तु 'यशोधरा' के गृह्यमें वह एक प्रबन्ध काव्य में सका यह नहीं कहा जा सकता। वह शाय 'यशोधरा' को काव्य, नाटक, कहानी सभी कुछ मानता है फिर इन उन्ने एक सफल प्रबन्ध के रूपमें देता होगा आसानी से करे।

वास्तवमें द्विवेदीयुगमें जिस गण प्रबन्धोंमें कथाका विकास ईश्वरावतार राम और कृष्णको लेकर, अन्य देवी-देवताओंके चरित्रांकनमें तथा महावीरों की जीवनीयोंके आधारपर हुआ है। प्रमुख प्रबन्ध काव्य प्रातः गान, कृष्ण तथा बुद्धके चरित्रोंको लेकर लिखे गए हैं। उपर्युक्त प्रबन्ध कान्नोंमें जैसा कि हम देख चुके हैं कृष्ण, राम तथा बुद्धके जीवन-चरित्रोंको लेकर ही कथाका विकास हुआ है, पात्र विशेषपर कविका अधिक आग्रह होनेके कारण यदि उसकी जीवनाभिव्यक्ति अधिक विस्तारके साथ हुई हो, तो यह बात दूसरी है। इन कान्नोंके अतिरिक्त अन्य अनेक प्रबन्ध-काव्य भी इन्हीं चरित्रोंको लेकर रचे गए हैं। यहाँ सर्व प्रथम इनके परिचय देनेकी आवश्यकता इसलिए समझी गई कि हिन्दा-साहित्यमें इनको पर्याप्त चर्चा रही है। इनके परिचयमें कालक्रमका विशेष ध्यान नहीं रखा गया है; द्विवेदीयुगमें इन चरित्रोंको लेकर उपर्युक्त विवेचित प्रबन्धोंके पूर्ववर्ती तथा परवर्ती काव्य भी पाये जाते हैं। आगेके पृष्ठोंमें हम उनका संक्षिप्त परिचय प्रस्तुत करेंगे।

कृष्ण चरित्रको लेकर चलनेवाले प्रबन्धोंमें 'उद्धव-शतक', 'भ्रमरदूत', 'द्वार', तुलसीराम शर्माका 'पुरुषोत्तम भीकृष्ण' तथा कृष्णायन' मुख्य हैं। काल क्रमकी दृष्टिसे तुलसीराम शर्माका 'पुरुषोत्तम भीकृष्ण' तथा द्वारिका-प्रसाद मिश्रका 'कृष्णायन' छायावाद और प्रगतिवादी-युगकी रचनाएँ हैं। प्रसंगवश इनका उल्लेख यहीं समीचीन जान पड़ा। विषय प्रतिपादन एवं शैलीकी दृष्टिसे भी ये द्विवेदीयुगके निकट हैं। विज्ञ पाठकोसे हम एक निवेदन और यह करना चाहेंगे कि यहीं पर हम उन सभी प्रबन्धोंका परिचय प्रस्तुत करना चाहेंगे, जो द्विवेदीयुगीन काव्यादशों एवं शैलीगत विशेषताओंको लेकर चले हैं। निर्माणकी दृष्टिसे चाहे वे किसी भी युग या कालमें पड़ते हों।

अन्य कृष्ण काव्य—'उद्धव शतक'—ब्रज-भाषामें लिखा गया है।

उन्नेके विस्तार एवं संघटनकी दृष्टिसे महत्वपूर्ण न होकर उक्तियोंकी

मार्मिकता तथा भाषाके परिमार्जनकी दृष्टिसे स्तुत्य है। वस्तुतः रवाकर-जीकी यह कृति 'प्रगति-मुक्तकों' के निकट अधिक है और प्रबन्ध-काव्योंके निकट कम।

'भ्रमर दूत'—कविरत्न सत्यनारायणजीकी कृति है। कविताका मुख्य विषय भारतकी दयनीय दशा है। कृष्ण मथुरासे दारिका चले गए हैं। पुत्र-विरहसे कातर यशोदाकी समझमें नहीं आता कि किससे सन्देशा भेजें। इसी बीच एक भीरा आ जाता है, उसीसे कृष्णके पास सन्देशा ले जाने का आग्रह किया गया है। यह सन्देश वस्तुतः देशकी सामाजिक दारिद्र्यता, अशिक्षा, कलह और द्वेषकी कहानी है। कविने उस सांस्कृतिक संघर्षकी ओर संकेत कर दिया है, जिसमें प्रबल विदेशी संस्कृतिसे आक्रान्त होकर जातीय परोपेक्षा होपक धीरे-धीरे बुझ रहा है। भाषा परिमार्जित ब्रज है। शैली-दृष्टिसे नन्द-दासके भ्रमर गीतका स्तुत्य अनुकरण है। प्रबन्ध संवदन शिथिल है। सब मिलाकर यह एक लम्बी कविता ही अधिक है। प्रबन्धकाव्य या महाकाव्य नहीं। 'उद्धव-शतक' और 'भ्रमर दूत' इन दोनोंका परिचय महाकाव्यान्तर्गत केवल प्रसंगवश ही दिया गया है। इसके लिए पाठक बना करेंगे।

'द्वापर'—इसमें कविने द्वापरयुगके कतिपय विशिष्ट ऋषिः-सौको मान-विक दृष्टियोंके उद्घाटनका प्रयत्न किया है। यशोदा, राधा, नारद, कंड कुन्धा आदिकी अन्तर्दृष्टियोंका मार्मिक चित्रण है। नारद और कंडका विषय निराद है। प्रबन्धकी दृष्टिसे विशेष महत्व नहीं है।

'पुरुषोत्तम श्रीकृष्ण'—उलसीराम शर्माने श्रीकृष्ण-चरित्रके विविध अंगोंको लेकर इस दृष्टि काव्य ग्रन्थकी रचनाकी है। इसमें कुछ आठ अंग हैं। इसका महत्व आधुनिक समस्याओंके समानेष्टमें है। श्रीकृष्णके उद्धव द्वारा दिये गये संदेशमें आजका युग बोल रहा हैः—

‘दीन दरिद्रोंके देहोंको मेरा मन्दिर मानो।

उनके आर्त उछासोंको ही बंधोंके स्वर जानो ॥’

भाषाकी प्रौढ़ता एवं काव्यकी दृष्टिसे यह ग्रन्थ विशेष महत्वका नहीं है।

'कृष्णायन'—दारिकाप्रसादजी मिश्रकी यह कृति आधुनिक अवधीमें श्रीकृष्ण-चरित्रकी उसकी सम्पूर्ण विराट्ताके साथ उदात्तता करनेमें पूर्ण

एकल हूँ है । योर्लैंकी दृष्टिसे रामायणका पूर्ण अनुगमन किया गया है । महाकाव्यके अन्य उपकरणोंका भी समालोचन है । प्रबन्ध-धारामें सौष्टिल्य नष्ट हो चुका है । आधुनिक-युगमें लिखे गए कृष्ण-चरितोंमें प्रबन्ध-संगठन एवं कथापरतुके दिग्दर्श विन्यासकी दृष्टिसे कथानिर्माण यह सर्वोत्कृष्ट है ।

अन्य राम काव्य—रामचरितको लेकर विरचित अन्य प्रबन्ध-काम्योमें 'वैदेही वनवास', रामचरित उपाख्यादका 'राम-चरित-चिन्तामणि', बलदेव प्रसाद मिश्रकी 'कोरल-किशोर' और 'छाकेंठ-धन्त' तथा पं० रामनाथ ज्योतिषीकी 'भीरामचन्द्रोदय' उल्लेखनीय रचनाएँ हैं ।

"वैदेही वनवास"—"हरिऔध" का यह श्रुत प्रबन्ध 'उत्तर-राम-चरित' की पृष्ठभूमिमें सीता-निष्कासनकी कथाको लेकर लिखा गया है । कथाकारने पूर्ववर्ती कवियोंसे मिल मूल कथानकमें कुछ परिवर्तन भी किया है । निष्कासनका रहस्य सीता पर प्रकट कर देना, सीताकी अन्य बहनोंका साथ चलनेका आग्रह, वशिष्ठका पत्र द्वारा वाल्मीकिसे इस घटनाकी पूर्व सूचना, शत्रुघ्नका बीचमें सीताकी उनके वियोगके कारण पारिवारिक जीवनमें व्याप्त वेदनाका वर्णन, आग्नेयी द्वारा पूर्व-जीवन-वृत्त संग्रहका प्रयासादिकविकी काल्पनिक उद्गाढनाएँ हैं । सम्पूर्ण कथाका अधिकांश घटित न होकर वर्णित है ।

कविका दृष्टिकोण सुधारवादी है । वह रामको महापुरुषके रूपमें ही ग्रहण करता है । उन्हें अलौकिकताओंसे युक्त कर देता है । उनका एकमात्र उद्देश्य "लोकाराधन" दिखाया गया है । इसी 'लोकाराधन' के कारण सीताका परित्याग किया गया है । कविने रामके इस कृत्यका वशिष्ठ और वाल्मीकि दोनोंके द्वारा समर्थन कराया है । स्वयं सीता प्रभुकी आज्ञा मानकर इससे सहमत हो जाती हैं । इन समर्थकोंके द्वारा कदाचित्त कवि यह स्पष्ट करना चाहता है कि आधुनिक प्रजातन्त्रका सिद्धान्त भारतीय आदर्शोंमें देखा जा सकता है ।

छियोका त्याग और कर्त्तव्य-पालनादि गुणों, रामपत्न्य-जीवनकी मजबूती तथा उच्चता, जीवनमें सदाचारकी महानता, भौतिकतासे ऊपर उठकर आध्यात्मिक जीवनकी प्रतिष्ठा आदि अन्य आदर्शोंके ग्रहण करनेका उपदेश भी कवि

ने यथावसर रूख किया है। वर्णनकी विशदता, कथाकी एकांगिता तथा इस उपदेश बहुलताने काव्यकी समवेदनशीलता समाप्त कर दी है।

प्रबन्धकी समाप्ति १८ सर्गोंमें हुई है। महाकाव्यके बाह्य उपकरणोंका सङ्गठन इसमें भी देखा जाता है। कथ्य-रसका परिपाक सुन्दर बनानेका प्रयत्न देख पड़ता है। सीताका चरित्र हिन्दू नारीकी समस्त उज्ज्वलताके साथ चित्रित है। प्रबन्ध सङ्गठन प्रियप्रवासकी अपेक्षा अधिक सतर्कतासे किया गया है। जीवनके विविध पक्षोंका अभाव खटकता है।

सीताके जीवनकी मार्मिकता भी कथानकमें किए गए परिवर्तनोंके कारण समाप्त हो गई है। ये स्वयं अपने वनवासकी स्वीकृति भी उसके स्वरूपको जानकर भी दे देती हैं। ऐसी दशामें उनकी दुःखताकरता; भविष्य आशंका, तथा आश्रमकी एकान्त जीवनसाधना अपनी संवेदनशीलता ली देती है। किसी भी दृष्टिसे हम इसे सफल प्रबन्ध-काव्योंकी कोटिमें नहीं रख सकते।

‘रामचरित-चिन्तामणि’—एक वृहत् प्रबन्ध-काव्य है। रामायणके राजनैतिक तथ्यों एवं विषयोंपर कविका विशेष आग्रह जान पड़ता है। भाषा-में यत्र तत्र विरहताके दर्शन होते हैं। कुछ स्थान अच्छे जान पड़े हैं। प्रबन्ध-सङ्गठन साधारण है और शैली इतिहासमक।

‘रामचन्द्रोदय’—एक महाकाव्य कहा गया है। इसकी रचना ब्रज-भाषा-में हुई है। शैलीमें रामचन्द्रिकाके पाण्डित्यकी झलक मिलती है।

‘कोशलकिशोर’—‘सर्गवद्धो महाकाव्यम्’ के सभी उपकरणोंसे समा-वेष्टित है। कथा-धारा विष्णुके अवतारके लिए स्तुति करते हुए देवताओं के विषण्णते प्रारम्भ होकर रामचन्द्रजीके सुवराज-पद धारण पर समाप्त हुई है। इस काव्य-ग्रंथकी सर्वप्रमुख विशेषता है रामायणके सामयिक अभ्युपनका दृष्टिकोण।

‘मन्य बुद्ध काव्य’—‘बुद्ध-चरित्र’को लेकर लिखे गए प्रबन्ध-काव्योंमें पं० रामचन्द्र शुक्लका ‘बुद्ध-चरित’ तथा अनुर सार्माका सिद्धार्थ महत्त्वपूर्ण है।

‘बुद्ध-चरित्र’—सर्गवद्ध प्रबन्ध-काव्य है। इसमें भगवान् बुद्धका लोका-पावन-चरित्र उसी परम्परागत काव्य-भाषामें वर्णित है, जिसमें राधाकृष्णकी सीताका अब भी घर-घर गान होता है। कथा संयोजनमें श्रेष्ठ।

तथा संतुलन देखनेको मिलता है। फिर भी प्रबन्ध शीघ्रमें हासका प्रधान कारण स्वयं गौतमके जीवनकी अपूर्णता है। जीवनके कष्टोंसे लि होकर एकान्त-साधना, व्यक्तिगत चिन्तन तथा स्वाध्याय और सदाचारि व्यक्तित्वके विकासमें सहायक हो सकती है। लोक-जीवनको समस्त मर्यादा का परिपालन करते हुए जीवनकी अनेक परिस्थितियोंमें हर्ष-विषाद, रा द्वेष, उत्कर्ष-अपकर्ष, क्रोध दैन्य, घृणा-रति आदि वृत्तियोंको समेटकर जीवन भौतिक सुखों और आदरोंमें पूर्ण दिव्यताकी प्रतिष्ठा बुद्धके जीवनमें सम् नहीं। इसीके अभावमें कृष्णका लोकोत्तर दिव्य चरित्रभी प्रबन्धके शि अधिक समीचीन न हो सका था, बुद्धके जीवनमें एक व्यक्तिके जीवन पूर्णता भले ही हो, पर जीवनकी पूर्णता नहीं है।

यह होते हुए भी 'बुद्ध-चरित' प्रबन्ध शीघ्रकी दृष्टिसे आधुनिक प्र भाषाके प्रबन्धोंमें सर्वश्रेष्ठ है। इसे स्वीकार करना ही होगा। इसका प्रकृति चित्रण तो अपनी विशेषता रखता ही है।

'सिद्धार्थ'—भगवान् बुद्धका विशद जीवन १८ सर्गोंमें चित्रित है महाकाव्योंके आचार्यों द्वारा गिनाए गए अन्य सभी लघु भी पाए जाते हैं। भाषा संस्कृत-बहुल है। रचना संस्कृतके अनेक वर्ण-वृत्तोंमें हुई है। लगता है कि कविने प्रिय-प्रवासको आदर्श मानकर इसकी रचना की है। यह होत हुए भी इसमें प्रबन्धात्मकता प्रिय-प्रवासकी अपेक्षा अधिक है। यदि 'सिद्धार्थ' का कवि भाषाके अलंकरण उक्ति-वैचित्र्य, तथा वाक्क वर्णनकी और दृष्टि मो कर प्रवादकता तथा सरलता, संवेदना और मार्मिकता तथा अनुभूति एवं भावुकताकी अपना सका होता तो कदाचित् 'सिद्धार्थ' का काव्यत्व त्रिगुणित हो उठता। काव्यका सौन्दर्य अलंकरणकी कृत्रिमतामें अपनी प्रकृति खो देता है।

इन जगत विभूत अवतारोंके अतिरिक्त महाकाव्यों एवं प्रबन्ध काव्यों में दूसरा महत्त्वपूर्ण विषय ऐतिहासिक महापुरुषोंका जीवन था। इतिहासके उगमरत्न पृथ्वी और हमारा आकर्षण युगजनित था। इस वर्णकी सीमाओं हम कर चुके हैं। ऐतिहासिक महापुरुषोंको लेकर प्रायः 'आश्वानन्द जीवचरित' खरह-काव्य ही प्रस्तुत किए गए थे। इनका परिचय हम दे चुके हैं।

वृत्त प्रबन्धोंकी रचना भी ऐतिहासिक वीरोंके उज्ज्वल चरित्रोंको लेकर हुई। इनमें गुरुभक्त सिंहकी 'नूरजहाँ' और 'बिक्रमादित्य', मोहनलाल महतो विद्योगीका 'आर्यावर्त्त' तथा स्वामिनारायण पारदेकी 'हल्दीघाटी' और 'जौहर' महत्वपूर्ण कृतियाँ हैं।

'नूरजहाँ'—गुरुभक्त सिंहकी यह अनुपम कृति नूरजहाँके महत्वपूर्ण ऐतिहासिक वृत्तिको लेकर लिखी गई है। कथाका संघटन सन्तुलित एवं आकर्षक है। प्रकृतिका हृदयवाही एवं मनोरम रूप कथाके खगड चित्रोंको वृद्धभूमि प्रस्तुत करता है। सब मिलाकर यह एक सफल प्रबन्ध है।

'बिक्रमादित्य'—भारत विभूत प्रताप सम्राट् चन्द्रगुप्त बिक्रमादित्यके जीवन विपदक क्षणोंको ऐतिहासिक अन्वेषणों एवं व्यक्तिगत धारणाओंके आधारपर प्रस्तुत किया गया है, युद्ध-प्रेम, साहसिक यात्राओं, तथा कल्पना-प्रयुक्त अन्य अनेक मनोहर दृश्योंकी व्यवतारणसे इसे आकर्षक बनाया गया है। सम्पूर्ण पुस्तकमें कुल ४४ खण्ड-चित्र हैं। प्रबन्ध संघटन अच्छा है।

'आर्यावर्त्त'—भारतके अन्तिम हिन्दू सम्राट् पृथ्वीराजके वीर चरित्रके पूर्णचित्रका स्तुत्य प्रयास है। कविका आग्रह तात्कालिक समस्त आर्यावर्त्तकी विविद्ध परिस्थिति एवं विध्वंस-विलास-अलस जीवनकी मूर्च्छ करनेका प्रतीव होता है।

'हल्दी घाटी'—वीर क्षेपेंद्र महाराष्ट्रप्रतापके जीवनकी उज्ज्वल अभिव्यक्ति है। रचना १७ सर्गोंमें समाप्त हुई है। 'उत्साह'की अनेक अंत-दृशाओंकी व्यञ्जना तथा युद्धकी अनेक परिस्थितियोंके चित्रणसे पूर्ण यह एक महाकाव्य कहा गया है।

'जौहर'—पारडेयत्रीकी यह दूसरी महत्वपूर्ण कृति है। इसमें चित्तौड़ की महारानी पद्मिनीके विध्व-विधुत जौहरप्रतकी कथा अंकित है। वीरणा और कदखाका इतना गुनवर सामञ्जस्य कम देखनेको मिलता है। गति एवं प्रवाहकी दृष्टिसे इसमें भाषाका परिमार्जन स्पष्ट दिखाई पड़ता है। छन्द परिस्थितिकी विपमताके अनुसार छोटे और बड़े होते गए हैं। सब मिलाकर एक सफल प्रबन्ध है।

वास्तवमें ये सभी प्रबन्ध-काव्य गृह्य आस्थानक-गीति ही हैं। तात्त्विक

दृष्टिसे उन आस्थानक गीतियों, जिनका परिचय हम दे चुके हैं और इनमें कोई विशेष अन्तर नहीं है। हाँ, कलेवर-वृद्धि तथा काव्यात्मकताका क्रमिक विकास अवश्य देखनेको मिलता है। भावनाकी दृष्टिसे भी थोड़ा अन्तर अवश्य है। आस्थानक गीतियोंमें प्रायः जातीय भावनाका प्राधान्य है, किन्तु इनमें राष्ट्रीयताकी झलक स्पष्ट है।

रचनाकालकी दृष्टिसे प्रायः ये सभी कृतियाँ छायावादी युगकी हैं; किन्तु ये छायावादका प्रतिनिधित्व नहीं करती। यद्यपि यह सत्य है कि इनमें द्विवेदी युगीन इतिवृत्तात्मकताका क्रमिक हास तथा काव्यत्वका चरम विकास होता आया है, फिर भी ताल्लिक दृष्टिसे यह द्विवेदी-युगके अधिक निकट मानी जायगी।

देवी-देवताओंको लेकर प्रबन्धोंकी रचना न्यूनतम मानामें हुई। बौद्धिकताके प्रवेशने इन देवी-देवताओंसे हमारा विश्वास हटा दिया। उनके गुण, लीला, धाम आदि कपोल-कल्पना प्रतीत होने लगे। इस क्षेत्रमें गुप्त-औकी 'शक्ति' सुन्दर रचना है। देवगण महिषासुरके अत्याचारसे पीड़ित होकर क्षीरसागरी विष्णुके पास जाते हैं। विष्णुके शरीरसे एक तेज-गुम्ब निकलता है। अन्य देवताओंके शरीरसे भी वैसे ही तेज प्रदीप्त होते हैं। ये सब एकाकार हो शक्तिकी जन्म देते हैं। वास्तवमें यह कथा कुरकुरे आचार पर चिरन्तन सत्यकी श्रद्धा करती है।

पौराणिक आस्थान—पौराणिक आस्थानोंको लेकर भी कुछ प्रबन्ध काव्य द्विवेदीयुगमें लिखे गए थे। इस क्षेत्रमें रत्नाकरका 'गंगाधरण' तथा 'हरिभन्द्र' गुप्तजीकी 'शकुन्तला' तथा पुरोहित पटारनाथका 'नटनरेण' उल्लेखनीय हैं।

इन सभी पौराणिक आस्थानोंकी प्रबन्धात्मकता 'पूर्ण' जीवनाभिप्राय की दृष्टिसे अधिक सफल नहीं हो सकी है। अतिरिक्त इन सभीको लेकर चलनेवाले पूर्ववर्ती संस्कृत-काव्योंके महात्त्वने इनको नूतन प्रकारके समर्थ विस्तारमें बाधार्थ भी कम नहीं उपस्थित की हैं।

छायावादकी प्रवृत्ति—द्विवेदी-युगके पश्चात् हमारे कान्तिप्रदायी मोक्ष 'छायावादी युग' के नामसे प्रसिद्ध हैं। इसे *संस्कृत-साहित्य*

ग भी कहा गया है। दिवेशी-युग स्थूलताका युग था। कामर-यौती विवृत्तात्मक थी। जीवन विषयक दृष्टिकोण नीतिवादी एवं सुधारवादी था। अस्तुत जीवन देय था। सुखकी खोज इतिहासके स्थूल चित्रोंमें की जा रही थी। जीवनकी समस्त शिवता विधि-निषेधकी प्रंधियोंमें ही उलझी थी। यही दुई धाराका फूटना स्वाभाविक था और प्रतिक्रिया अनिवार्य। छाया-वादी कवि सूक्ष्मताकी ओर मुड़ा। वह जीवनके प्रति भावात्मक दृष्टिकोण लेकर चला। सुखकी खोज उसने कल्पनाके चलचित्रोंमें की। जीवनको शिवताका आभास उसे जगतके विराट-सौन्दर्यमें मिला। गान्धीके नेतृत्वमें असफल राष्ट्रीय आन्दोलनों द्वारा प्रयुक्त एक व्यापक निराशा अपेक्षी-साहित्यकी सांख्यिक एवं प्रतीकवादी शैली, गीताञ्जलीकी सूक्ष्म एवं निगूढ़ रहस्य-त्मकताने उसका पथ प्रयत्न किया। जगतके विराट स्थल प्राकृतिक उतारचढ़ावों में उसे चेतनताका आभास हुआ। व्यष्टिके अन्तर्जगतकी गहनता उसने समझी, उसे मूर्ततामें अभूतताके दर्शन हुए। आघातकी अपेक्षा स्पन्दन उसे अधिक महत्वपूर्ण लगा। इन सबने मिलकर उसे अन्तर्मुखी निगूढ़-वृत्तियोंकी अभिव्यक्तताकी ओर प्रेरित किया और हिन्दी-साहित्य गीतिकाव्योंके युगनने गौरवान्वित होने लगा।

‘कामायनी’—गीतिकाव्योंके इस युगमें प्रबन्ध-काव्योंका सुवन अराधक रूपमें ही सम्भव था; किन्तु नियम और अपवाद सामान्य और विशेषके पर्याय हैं। अस्तु इस युगमें भी हम ‘कामायनी’ जैसे विर-अमर प्रबन्ध काव्यकी सृष्टिसे गौरवान्वित हुए। गीति-तन्त्रोंकी प्रचुरताके कारण कामायनीके प्रबन्ध-शोधवर्गमें प्रायः शङ्का की गई है। यह शंका सर्वथा निर्मूल है। ‘कामायनी’ में सब प्रकारका प्रबन्ध दूँटना जो व्यक्तिके विकासके लिए बहुत देर चटना-वर्गों के सूत्रीकरणमें देखा जाता है, भारी मूल होगी। ‘कामायनी’ व्यक्तिकी पूर्णतासे सम्बन्धित न होकर, मानवताकी पूर्णताका अनुपमन है। अतः तत्त्व हमारे चिन्तनशील कवि पूर्ण-जीवन-दर्शनका समन्वय, व्यक्तिके ज्ञान मोक्षना-चारोंमें क्रमिक रूपसे विकसित व्यक्तित्वके साथ करते आये थे। सुखकीका ‘मानव’ इस कोटिके पूर्ण जीवन दर्शनके समन्वयका स्तुत्य प्रमाण है। इस प्रकारके प्रयासमें मानवके कविका साफल्य बहुत कुछ इस तलवार भी निर्मल

‘कामादनी’ के दृष्टान्त विचारों के लिए उसके द्वारा प्रस्तुत मानविक विकास का। परिचित विवेक में उसके आधार इसके ऊँचे स्तरों तक जाने हैं। कामादनी के लिए हमारे अपने उसके मानविक अनुभवों विवृत स्तरों नहीं कर देती। कामादनी, कामादनी एवं कामादनी एक ही स्तर में किन्हीं स्तरों का विचार हो सके। इन सभी स्तरों का उभर ‘मानव’ के कदमों नहीं देना था। ‘कामादनी’ का कदम देना नहीं कर सकता था। उनका पुनर्बोध था। उसे सभी कुछ मानवता की सीमा रेखाओं के अन्तर्गत ही विचार करना था। यद्यपि एक दृष्टि जीवन दृष्टि की दृष्टि के लिए उसे मानवता का इतिहास देखना पड़ा।

‘कामादनी’ के कदमों का अर्थ यह था कि मानवता के विकास में ही सभी ऐसी पुष्टि का अर्थ है, जो दृष्टि मनुष्य के संयोग के बाध होती है। उसके इस आधार के टीक आधार भी हैं। यद्यपि मानव रक्त-नाडिका पुष्टि नहीं है। उसके अन्तर्गत विविध मानविक प्रवृत्तियों से सृजित है। उसके प्रत्येक वाक्याचार में वह प्रवृत्तियाँ प्रकट रूप से कार्य करती हैं। अतः जीवन की पृष्ठ पर विविधों में सद्-असद् के विषय द्वारा विधि नियमन द्वारा जीवन का रक्त-तन्त्र तब तक अधूरा है। जब तक मनुष्य के वाक्य आधारों का समर्थन उसके अन्तर्गतियों के अनुभव द्वारा कराया जाय। ‘कामादनी’ के कदमों में कुछ ऐसा ही प्रयास मानविक वृत्तियों के क्रमिक विकास के दृष्टिकोण द्वारा किया है।

युग विवेक का मानव अपनी वाक्य क्रियाशीलता में वृत्ति विवेक पर परिष्कारित होता रहा है। इसे परिचालन की प्रतिक्रिया उसे अन्तर वृत्ति के प्रत्यक्ष की ओर ले गई होगी। मानव द्वारा एक प्रवृत्ति के त्याग और अन्य के प्रत्यक्ष स्थूल जीवन के युगों के प्रयोग संचित होगे। जातियों का उत्थान-पतन, सामाजिक व्यवस्थाओं का सृजन, अनेक राष्ट्रों एवं संस्कृतियों का निर्माण यह सब मानव के युग प्रयोग हैं। मानव के इतिहास में इनकी इच्छा सतत प्रवहमाना शैवलिनी के सलिल सीकरो जैसी है।

तो ‘कामादनी’ मानविक वृत्तियों के सूक्ष्म स्तरों को उनके मूल्य चारित्र्य में

ग्रहण करनेका सफल प्रयास है। उसका प्रबन्ध सूक्ष्मताओंका प्रबन्ध है। वह भावात्मक अनुभूतियोंका रूपात्मक समन्वय है।

विशाल संसृष्टिके विषय विस्तृत गोचर विधानोंके बीचमें आदि मानव अपने जीवनकी सून्यता एवं असहायावस्थाको लेकर अवश्य चिन्तित हुआ होगा। मानवके इतिहासका प्रथम चरण आदि मानवकी इसी चिन्तासे प्रारंभ होता है। और यहीसे कामायनीकी कथाका समारम्भ चलझालवनके बाद मनु हिमवानकी चोटी पर चिन्ताग्रस्त बैठे हैं। धीरे धीरे आशाका उदय होता है और मनुका भ्रष्टासे परिचय। किञ्चिन् काल तक मनु भ्रष्टाके स्निग्ध स्नेहकी झीलतामें मूलमय जीवन व्यथन करते हैं; पूर्य संस्कारवश मनुकी कर्मकी घोर प्रशुति होती है। वे दिवापूर्ण काम्य यत्न करने लगते हैं। भ्रष्टा हो इसके विरक्ति होती है। मनु भ्रष्टाका समस्त सद्भाव अपनेमें ही केन्द्रित कर लेना चाहते हैं। इसके अभावमें उन्हें ईर्ष्या होती है। एक दिन वे भ्रष्टाको छोड़ कर अपनी मूल-वासना लिये दृष्टे चल देते हैं।

मनु उजड़े दृष्टे सारस्वत प्रदेशमें पहुँचते हैं। वहाँ उनका इकासे साक्षात् होता है। मनु इकाके साथ शासन-व्यवस्था करने लगते हैं। बुद्धि कवी इकाको अपनेनासे मनुका अहंभाव जाग पड़ता है। वास्तवमें इस प्रकार भ्रष्टाके युगसे बुद्धि-युग तक मानव-जातिका इतिहास प्रस्तुत हुआ है। बुद्धिवादी होने पर जैसा कि स्वामाविष् था, मनु विषामक बनकर सभी नियमोंसे परे रहना चाहते हैं। प्रजा विद्रोह करती है। देव शक्तियाँ विद्रुम्भ होती हैं। मलयद्वारका तोषण नेत्र गुल जाता है। मनु युद्ध करते हैं और मूर्खत्व होते हैं।

भ्रष्टा इस विव्रवका भयंकर स्वप्न देखती है। वह अपने बालक मानव को लेकर मनुको दूँदती वहाँ पहुँचती है। उसे देखकर मनुको पूर्य स्मृति ज्ञान उठती है। वे ग्लानिसे भर जाते हैं। वे शत्रुमें सुर-चार चल देते हैं। भ्रष्टा पुनः मनुको इकाके हाथी रॉग पुनः मनुको दूँदने चलती है। मनु एतद्वती वद पर स्नेहमय पुरुरका आभाव पा रहे थे। मनुके भोजन एक नर भेड़नाथ उदय होता है। उन्हें 'इच्छा' 'काम' और 'क्रिया' के तीन पृथक्-पृथक् आलोक बिन्दु दिखाई पड़ते हैं। भ्रष्टा मनुको इसका रहस्य समझती है।

है। यह कह कर अर्द्धा स्मित हास्य करता है। ज्योतिषी एक रेखा तीन आलोक विन्दुओंको समन्वित कर देती है। मनु अनाहतनादके श्रवणमें आत्मविभोर हो उठते हैं।

इस रहस्यके पश्चात् आनन्द भूमि दिखाई गई है। अन्तमें हृदा भी कुमारको लिए वहीं पहुँचती है और देखती है, पुरुष पुरातन-प्रकृतिसे मिला हुआ अपनी ही शक्तिसे उद्भूत आनन्द सागरके हिलोत में निमग्न है।

विश्वास-युगसे निकलकर बुद्धि-युगमें आये हुए उद्भ्रान्त विकल मानवकी जीवन विडम्बना तो कविके सम्मुख प्रस्तुत थी। आजके युगमें इस विडम्बना का आभास उसे मिल चुका था। आगे चलकर इस अवस्थाका जो समाधान कविने प्रस्तुत किया है, वह इच्छा क्रिया और ज्ञानका समन्वय है। यह समन्वय तथा तत्प्राप्त आनन्दवादकी भल्लक वस्तुतः शैव-दर्शनके अनुसार है। फिर भी इस संसारके प्रति जो दृष्टिकोण वह अन्तमें प्रस्तुत करता है। यह उसके निश्चित एवं पूर्ण जीवन-दर्शनका परिचायक है। यह नहीं कहा जा सकता कि कवि द्वारा प्रस्तुत समाधान जीवनकी वास्तविक शान्ति दे सकेगा या नहीं, पर इतना तो मानना ही पड़ेगा कि जीवनमें पूर्ण व्यवस्थाके लिए बुद्धि और हृदयका समन्वय करके तो चलना ही होगा। और विश्वकी इस समस्या—

“अपने दुख मुखसे पुलकित, यह मूर्त विश्व सचराचर
चितिका विराट वपु मंगल, यह सत्य सतत चिर मुन्दर”

और सत्यताके दर्शन-के लिए जीवनके बाह्य एवं अन्तर्पंचका सन्तुलन अपेक्षित होगा ही।

अस्तु—‘कामायनी’ आधुनिक युगका चिर अमर प्रयत्न-काव्य है। छायावादी-युगकी समस्त शैलीगत एवं विषयगत विशेषताओंका प्रतिनिधित्व करते हुए मानव और मानवता दोनोंकी समन्वित कथा-भाषाका हृद्य मुन्दर विकास कदाचित् दृग्गन् न था।

“तुलसीदास”—छायावादी-युगका दूसरा महत्त्वपूर्ण ग्रन्थ निरालाजी
” है। जिस प्रकार कामायनीके कविने मानविक दृष्टियोंकी मूर्त

करते हुए मानवताके विकासकी गाथा प्रस्तुत की है, उसी प्रकार 'तुलसी' के कविने व्यक्तित्वके विकासकी गाथा प्रस्तुत की है। मध्य-युगकी उद्भ्रान्त जनताको राम-कथाके रूपमें प्रौढतम जीवन-दर्शन देनेवाले कविका मानसिक सद्बृटन कितना सजग एवं सन्तुलित रहा होगा, इसकी थोर हमारा ध्यान नहीं गया था। कितने आन्तरिक उद्वेलनों, मानसिक संघर्षों तथा बौद्धिक प्रक्रियाओंके पश्चात् तुलसीका वास्तविक जीवन आकाशकी असीमता तथा अन्तस्-परोधिकी प्रशान्तता वा सका या, नहीं कहा जा सकता है। 'निराला' जीने तुलसीके इसी अन्तस्-विकासको एक कम देनेका प्रयास किया है।

कथाका सद्बृटन—तुलसीका प्राथमिक अध्ययन, पूर्व-संस्कारका उद्भव, प्रकृति-दर्शन और जिज्ञासा, नारीके प्रति आकर्षण और मोह, मानसिक संघर्ष, अन्तमें नारी द्वारा ही इन संघर्षों पर विजय प्राप्ति—इन्हीं कतिपय सूक्ष्म जीवन-तत्त्वोंके संयोजन द्वारा हुआ है।

'निराला' और 'प्रसाद' दोनोंने जीवनको उसकी समस्त सूक्ष्मताके साथ ग्रहण करनेका प्रयत्न किया है 'प्रसाद' ने जीवनकी वास्तविक प्रक्रियाकी अन्तस्-संघर्षकी प्रतिक्रियाके रूपमें देखा है। 'निराला' जीवनके प्रत्येक आन्तरिक विकासकी प्रेरणा वास्तविक जीवनकी स्थूल जड़तासे लेते हैं। दोनोंका प्रयास अपने-अपने क्षेत्रमें श्रुत्य है, किन्तु भाषा एवं शैलीकी दृष्टिसे 'तुलसी-दास'का कवि आज अकेला है। विश्वास न हो, तो सुन लीजिए तुलसीकी सुप्त चेतनाकी उद्बोधित करनेवाला रत्नावलीका यह संदेश !

“तमके अमार्ग्य रे तार तार जो, उनपर पड़ी प्रकाश-धार,
जग वीणाके स्वरके बहार दे, जागो, इस कर अपने कारुणिक प्राण,
कर लो सत्तम देबोप्यमान गोत दे विधको सको, दान फिर मांगो।”

प्रगतिवादी प्रवृत्ति—इधर हिन्दी-काव्य-धारा नवीनतम मार्ग पर अग्रसर हुई है। इस नवीनतम मार्गको प्रगतिवाद नाम दिया गया है। काव्यमें प्रगतिवादी दृष्टिकोण जीवनकी मार्क्सवादी व्याख्यामें अनुशासित है। मार्क्सवादी दृष्टिकोण जीवनकी वर्तमान व्यवस्थाकी प्रतिक्रियाके रूपमें आया है। हिन्दी-काव्यमें इसका सुनिश्चित स्वरूप क्या होगा, नहीं कहा जा सकता

ज्ञान-जगत्में हमें हम गहराईतोंके प्रति एक प्रकारकी वैदिक महातुम्हिली या गमलत प्राचीन महाकाव्योंके प्रति तीव्र समन्दोरके रूपमें ही झुक पाते हैं। इस चिन्ता-धाराके समाममने आशके कवियों जीवन समरसाओंका समाधान आशकी आर्थिक दिग्गजमें ईदनेकी काय्य किया है। फलतः यह किञ्चित् स्पष्ट हो गया है। आशपाशी कविने जीवनके स्थूल-विश्व-वङ्ग-मदहोंमें परिभाषा शुद्ध-तरल एकताकी पहिचानने का प्रयत्न किया था, किन्तु प्रगतिवादी कविकी दृष्टि जीवनके काव्य वैश्व तक ही जाकर रुक जाती है। यह भावोंके रुपात्मक समन्वयकी त्यागकर विचारोंके दृष्टात्मक वैश्वकी मूर्त करने लगा है। अस्तु उनका जीवन-दृष्टि संक्षिप्त है। फलतः प्रबन्ध-काव्योंका अभाव इस मनुष्यकी विशेषताओंमेंसे एक है।

युगकी इस मनुष्यकी प्रतिनिधित्व करनेवाला प्रबन्ध 'दिनकर' का 'कुरुक्षेत्र' है। भारतीय इतिहासके चिर अमर इस युद्ध क्षेत्रमें सत्य-युगकी न जाने कितने प्रभोंके उत्तर दिए हैं। आशके कविके मस्तिष्कमें भी—

‘पापी कौन ! मनुष्यसे उधका न्याय चुरानेवाला !

याकि न्याय सोचते विप्रका सीध उड़ानेवाला !’

इस प्रकारके प्रश्न बफर कर रहे थे। ‘कुरुक्षेत्र’ इन्हीं प्रश्नोंका उत्तर प्रस्तुत करता है।

‘वज्रनकी नर साध्य नहीं साधन जिस दिन जानेगा

जिस दिन सम्पत् रुत मनुष्यका मानव पहचानेगा’

कदाचित् उस दिन इस प्रकारके प्रश्न स्वतः समाप्त हो जायेंगे। परन्तु मानव-जीवनके इतिहासमें इस मज्जलमय दिनके समाममका कोई विधान है भी ! यह दुराशा कविकी किसी निमित्त समाधान पर नहीं पहुँचने देती। अतः यह आशाकी शरण लेता है—

‘झुलों पर ओंखें मोठी और अभुमें आशा

मिट्टीके जीवनकी छोटी नवीनुली परिभाषा’

इस प्रकार ‘कुरुक्षेत्र’ आदिसे अन्त तक विचारालम्बक है। अतः उसके प्रबन्धकी एकता उसमें वर्णित विचारोंकी लेकर है। प्रबन्ध काव्योंके सूत्रनमें ७ प्रकारका यह एक नूतन प्रयास है।

“महामानव”—इस अभिनव-युगके एक अन्य प्रबन्धका परिचय देकर हम प्रस्तुत प्रबंधको समाप्त करेंगे। यह काव्योके एक नवयुगक कवि ‘अप्र-दूत’ का ‘महामानव’ है। ‘महामानव’ आधुनिक जन-जागरणको गाया है। मंगलाचरणमें ही ‘जन-जागरण’ की बन्दना करके कविने इस ओर संकेत कर दिया है। इस जन-जागरणको भावनाके उदय, विकास एवं उभयन सभामें युग-पुरुष गांधीके व्यक्तित्वकी अमिट छाप होनेके कारण कविने इसे ‘महामानव’ की संज्ञा दी है। जनतामें व्याप्त युग-चेतनाके क्रमिक विकासकी यह गाथा अतीव भव्य है। गांधितत्वोके प्राधान्यसे इसका प्रबन्ध भी प्रबल प्रतीत होता है। आधुनिक-युगमें प्रबन्ध-काव्य रचनाका यह अभि-नव प्रयोग है।

वस्तुतः आजका मानव जीवन संकुल है। उसकी चेतना आकुल और जीवन-दर्शन अपूर्ण है। कविके समुल्लसने अनेक प्रश्न-जाल बिखरे हुए हैं और जनताके समुल्लस कार्य-जाल। न एक कह पाता है और न दूसरा सुन। फलतः काव्य-क्षेत्रमें प्रगीत-मुक्तकों, नाट्य-क्षेत्रमें एकांकी नाटकों तथा कथा-साहित्यमें स्वल्प गल्पोंका बाहुल्य आजके युगकी विशेषता है। ऐसी दशामें प्रबन्धोंकी विशेषकर गृह-प्रबन्धोंकी आशा दुपचा मात्र है। प्रबन्धोंकी रचना व्यक्तिके जीवनकी लेकर अब सम्भव भी नहीं। आजका युग जनताका युग है। ठीक वैसे, ही, जैसे छायावाद-युग मानवताका था। ‘मानवता’ का प्रबन्धात्मक इतिहास प्रस्तुत करनेमें ‘कामायनी’ के कविको नये प्रयोग करने पड़े थे। प्रयोगकी इस दुरुदशाके कारण ही छायावादी युगका अन्यकोई कवि ऐसा दुस्साहस नहीं कर सका। आज समस्त जनताके भावोंकी प्रबन्धात्मकता देनेका प्रश्न है। ‘महामानव’ इस दिशामें एक पर्याय मात्र है। इस क्षेत्रमें नये प्रयोग करने हैं। अतः हमें कुछ दिनों तक आज के युगका प्रतिनिधित्व करनेवाले कवियोंकी प्रतीक्षा करनी होगी।

प्रबन्ध काल्पनिक भविष्य—अप्रासंगिक न होगा यदि हम आधुनिक हिन्दी-साहित्यमें प्रबन्ध-काव्योके “दृष्टि” भी योका विचार करते हैं।

प्रबन्ध-काव्य-मानवता काव्य किसे वे प्रयोग इनारे हैं।

वार्थानिक चिन्तनों, धार्मिक मान्यताओं, सामाजिक व्यवस्थाओं एवं सांस्कृतिक समन्वितियों के रूप में देखे जा सकते हैं ! एक सफल प्रबन्ध-काव्य इन सभी को एक स्वात्मिक अभिव्यक्ति देने में समर्थ होता है । अतः प्रबन्ध-प्रयोग के लिये अनन्त ज्ञान, सपन अनुभूति, उदार दृष्टिकोण, व्यापक व्यापक कुशलता, सूक्ष्म धियेक एवं समस्त-जीवन-साधनका सम्बल प्राप्त करना अनिवार्य है ।

आजका मानव-जीवन अपनी संकुलता में जड़ हो रहा है । उसकी आकुल चेतना संघर्षों में अपना इतिहास ढूँढ़ रही है । अनुभूत प्रसन्नोपकी अभिव्यक्ति देने में संलग्न है । बुद्धि मिलके धूँओं में अपने को साकार कर रही है, आजका काव्य प्रयोग कवि ऐसा ही मानव है, वह मन में आँवीका उद्बेग तथा प्राणों में प्रलयकी हुंकार लेकर काव्यक्षेत्र में आ रहा है । वह देखता है, किन्तु प्रत्यक्ष निकटतम अप्रत्यक्ष को । वह सोचता है, किन्तु केवल आर्थिक अनिश्चयकी बात । तो क्या आजका यह कवि पूर्णजीवन-दर्शन दे सकेगा ? क्या उसमें निर्माण के लिये अपेक्षित संघर्ष और साधना है ? निश्चय ही उत्तर संदिग्ध है और यह संदेह प्रबन्ध-काव्य के मविष्य को अन्धकारमय कर देता है ।

हम प्रत्यक्ष देख रहे हैं—नाटकों के क्षेत्र में 'एकांकी' की बाढ़ आ रही है । कथा-साहित्य में छोटी कहानियाँ पानी के बुलबुलों की तरह बढ़ती जा रही हैं । काव्य में "प्रगीत-मुक्तक" की परम्परा चल पड़ी है ।

अतिरिक्त गद्य-युग के आगमन के साथ छापे की मशीनों के प्रचार ने "प्रबन्धों" के एक प्रतिद्वन्द्वी को भी जन्म दे दिया है । यह है उपन्यास ! जीवन की समस्याओं को उठाने और समाधान प्रस्तुत करने का यह एक सुगम-साधन मिल गया है ।

ऐसी दशा में प्रबन्ध-काव्यों का जीवन केवल एक शब्द से लिखा जा सकता है । वह है अनिश्चय !

प्रस्तुत निबन्ध को समाप्त करते हुए हमें दो बातें विष्ठ-पाठकों से निवेदन करनी हैं । प्रथम तो यह कि इस छोटे से निबन्ध में प्रतिपाद्य विषय के पूर्ण निर्वाह में स्थानकी अयथेष्टता बाधक हुई है । प्रबन्ध-काव्यों का पूर्ण विवेचन न कर अनेक का स्वल्प परिचय-मात्र प्रस्तुत किया जा सका है । केवल 'प्रकार

विशेष'को लेकर चलनेवाले या प्रवृत्ति विशेषके परिचायक कान्योनर ही कुछ कहा जा सका है। सम्भव है, छूट जानेवाले प्रबन्धोंकी संख्या भी पर्याप्त हो। इसके लिए लेखक चूमाका अधिकारी है। दूसरे शब्दोंके परिचय प्रस्तुत-वनमें उनके रचनाकालके पूर्वापर सम्बन्धका विशेष ध्यान नहीं दिया गया है। परिचयकी पूर्ववर्तिता या परवर्तिताका कारण उनकी प्रवृत्ति विशेष या प्रकार विशेष ही है। आशा है, आधुनिक प्रबन्ध-कान्योंके इस परिचय प्रयास की विश्वादायक प्रयास रूपमें ही ग्रहण करेंगे।

६—साहित्य एवं परिस्थिति

यद्यपि साहित्यकी अनेक परिभाषाएँ हो चुकी हैं, किन्तु संक्षेपमें हम इस निर्णायक पहुँचते हैं कि साहित्यकी सर्वोत्तम परिभाषा जीवनके सम्पूर्ण पहलुओंकी आलोचना है। साहित्यमें एकांगी दृष्टिकोणको स्थान नहीं मिलता, क्योंकि तब वह अपनेमें अधूरा ही रह जाता है, अतः इसमें मानव-जीवनके व्यापकताकी संस्थापना रहती है, इसके उपलक्ष्यसे ओष्ठ साहित्यकी सृष्टि असंभव है और क्योंकि साहित्यमें मानव-जीवनके समस्त पहलुओंकी विवृति होती है तथा मानव-जीवनके सम्पूर्ण पहलुओंका सम्बन्ध-सूत्र, परिस्थितियोंकी भी जोड़े रहता है, इसलिए परिस्थितियोंका प्रभाव साहित्यपर पड़े बिना नहीं रह सकता।

साहित्य चाहे काव्यके रूपमें हो, चाहे आख्यायिकाओंके; चाहे नाटकके रूपमें हो, चाहे निबन्धके; वह हमारे जीवनकी आलोचना करता है। हमारा जीवन स्वाभाविक एवं स्वतंत्र होकर इसीके माध्यमसे संस्कार ग्रहण करता हुआ अपनी भूकताकी भाषा प्राप्त करता है।

साहित्यकारको जीवन-दर्शनकी महनीय चेतनाओंको सुन्दर कलात्मक ढंगसे संवाहित करनेके लिए साहित्यके अनेक चेतो-कविता, कहानी, उपन्यास, नाटक एवं निबंध आदि—में उतरना पड़ता है जैसा कि आचार्य नन्द-दुलारे बाजपेयीने अपने एक लेखमें महाकाव्यकी परिभाषा बताते हुए इसका निर्देश किया है :—

‘विराट्-विश्वके हिरण्य-गर्भ कविशोने त्रिश महान् सत्य शिव और ५

को मानव जगतके लिए सर्वप्रथम सुसम्बद्ध महान् काल लगा करने पर्युक्त किताबें महाकाव्य हैं। उनको अभिन्यासिका यत्न सम्पन्न-काल्य होती है। महाकाव्यको रचना जाना, संस्कृतिके किसी महाकाव्य, कालाके उत्पन्न, पद्य, प्रसन्न, किन्तु मरुत्तरिके विराट् उत्कर्ष, अथवा आत्मजानके किसी निरस्तभूत-रसको प्रवर्धित करनेके लिए सम्पन्नकाल्य-योजना की जाती है।^१

इस प्रकार हम देखते हैं कि साहित्य मानवके जीवननूत जीवनका एक अङ्ग है। अब प्रश्न यह उठता है कि प्रत्येक युगमें पर्युक्त साहित्य साम्य होते हुए भी इसके स्वरूपमें परिवर्तन क्यों आ जाता है? इसका कारण है—हमारे सामाजिक, भौतिक जीवनमें परिवर्तन होते रहते हैं, युगके साथ-साथ हमारी आवश्यकताएँ बदलती रहती हैं और इनके साथ-साथ साहित्यमें भी विकास आ जाता सामाजिक है। विभिन्न सामाजिक एवं राजनीतिक परिस्थितियोंसे प्रेरणा पाकर रचनायात्राल, भक्तित्राल—निर्गुण—ज्ञानाभंग, प्रेम मार्गी; समुच्च—सामाजिक, कृष्णमार्गिक एवं रीतिकाल आदि कालों का प्रत्यक्षोका पृष्ठ निकलना इसका साक्ष्य है।

आचार्य शुक्लभा लिखते हैं, 'अब कि प्रत्येक देशका साहित्य वर्षों जनताकी चिन्तितिका संवित प्रतिबिम्ब होता है, तब यह निश्चित है कि जनताकी चिन्तितिके परिवर्तनके साथ-साथ साहित्यके स्वरूपमें भी परिवर्तन होता चला जाता है।....जनताकी चिन्तिति बहुत कुछ राजनीतिक, सामाजिक, साम्प्रदायिक तथा धार्मिक परिस्थितिके अनुसार होती है। अतः कारण स्वरूप इन परिस्थितियोंका किञ्चित् दिग्दर्शन भी साथ-ही-साथ आवश्यक होता है। इस दृष्टिसे हिन्दी-साहित्य की विवेचना करनेमें यह बात ध्यानमें रखनी होगी, कि किसी विशेष समयमें लोगोंने क्वि विशेषता संवार और पोषण किधरसे और किस प्रकार हुआ।'^२

यदि विचारपूर्वक देखा जाय, तो उपरोक्तलिखित मान्यताएँ किसी विशेष साहित्यकी ही नहीं हैं, वरन् विश्वके समस्त जीवित भाषाओंके साहित्य पर भी लागू हो सकती हैं। उदाहरणरूपमें हम हिन्दी-साहित्यको ले सकते हैं।

१—आचार्य नन्दकुमार याज्ञपेयीकृत—'बीसवीं शताब्दी' देखिए।

२—हिन्दी साहित्यका इतिहास—साम्प्रदायिक—पृ० सं० १

महाभारतके महासमरके पश्चात् साय भारत महामैत्री एवं महाकव्याकी पवित्र भावनाओंकी ओर अभिमुख हुआ। कालांतरमें बौद्ध-साहित्यने इन्हीं तत्वोंका संवहन कर देशको प्रभावित किया और आगे चलकर जब धार्मिक क्षेत्रमें सहजवानी सिद्ध, हठयोग एवं समावेशेष्णव आदि धाराओंका प्रवाह चल रहा था, तब याषाकी दृष्टिसे संस्कृत, प्राकृत और अपभ्रंश आदिके सम्मिलित रूपका ही प्रचलन था। संस्कृत विद्वानोंकी तथा अपभ्रंश सर्वसाधारण जनताकी भाषा थी। मौलिक रचनाएँ इस कालमें बहुत कम हुईं। वेदव्रटीका, भाष्य एवं मीमांसाका ही बाहुल्य था। हाँ, आगे चलकर कुमारिल भट्टकी सङ्ग-वार्तिक, भीष्मपुराचार्य द्वारा प्रतिपादित अद्वैत, भीरामानुजाचार्य द्वारा प्रतिपादित विश्वेश्वरैत, माधवी शिशुपाल-वच, भीमरूपकी नैषध-वत्सि, वायभट्टकी काश्यपी एवं भवभूतिके नाटकोंकी रचनाएँ इसी समयकी हैं और प्राकृत-भाषामें बौद्ध एवं जैन धर्मोंके ग्रन्थोंका भी निर्माण इसी समय हुआ।

संस्कृत-साहित्यमें इस समय दो प्रकारकी रचनाएँ नीति एवं शृंगारकी मुख्य एवं स्त्रीके रूपमें मिलती हैं।

कालान्तरमें सम्राट् हर्ष-वर्द्धनकी मृत्युके पश्चात् हमारा देश अनेक गण-राज्योंमें विभाजित हो चुका था (संवत् ७०४)। उस समय देशी शासकों के राजे-महाराजे आरम्भमें मनीमालिन्यताके कारण युद्धकी स्थिति उत्पन्न कर दिया करते थे। कभी-कभी तो राज्य विस्तारके लिए और कभी-कभी सुन्दरी राजकुमारियोंके सन्देश पाकर करने योग्य प्रदर्शन (अपहारण)के लिए युद्ध करते थे। इसका प्रभाव उस समयके साहित्यकारोंपर इस प्रकार पड़ा कि वे साहित्यमें युद्धोंके घटनके बीररस प्रधान कविताएँ लिखते थे, सायरी-वाह किशो अनिय मुन्दरीके अपहरणसे शृंगारिकताकी ओर युद्ध उनका रचनामोह बनाया हो आ गई है। इस प्रकारसे देवनेर यह समय अद्यान्त, युद्ध एवं बीरता प्रधान था। इस समय पारस्य (भाट) साहित्यमें करने का प्रयास भी श्रुति, सुन्दरी राजकुमारियोंके स्वयम्बर, विजय माति एवं युद्ध सम्बन्धी बीरोचित रचनं करते थे। इस कालके साहित्यमें पार प्रकारके विवरण मिलते हैं—सिद्ध-साहित्य, नाय-साहित्य, जैन-साहित्य और पारस्य-साहित्य।

१—सिद्धोका साहित्य—(७०० से १००० ई० तक) इसमें वज्रयान शाखाकी योगतान्त्रिक एवं साम्प्रदायिक प्रचारकी भावना मात्र पाते हैं।

२—नाथ-साहित्य—(१००० से १४०० ई० तक) इसमें योग-साधना, ६ नाथोका परिचय, मंत्र, तंत्र, ८४ सिद्ध, हठयोग एवं साम्प्रदायिक प्रचारकी भावना पाते हैं।

३—जैन-साहित्य—(१००० से १४०० ई० तक) इसमें भी साम्प्रदायिक प्रचार, एवं नीति सम्बन्धी रचनाएँ हुई हैं।

४—चारण-साहित्य—(१००० से १४०० ई० तक) इसमें वीर एवं शृंगार रसकी रचनाएँ हुई हैं। इस समयकी मुख्य रचनाएँ खुमानरासो, बोलदेव रासो, (वीरगीति-काव्य) पृथ्वीराजरसो (प्रबन्धात्मककाव्य), आल्हालपद (वीरगीति-काव्य) एवं हम्मीर रासो आदि हैं।

वास्तवमें यह वह समय था, जब कि साहित्यकारोंके एक हाथमें लेखनी थी, तो दूसरे हाथमें तलवार भी खनखना रही थी। यही कारण है कि इस समयकी रचनाओंमें युद्ध-वर्णनों, शत्रुओं, योद्धों, रथोंकी सजावटों एवं युद्धोंके विकटताओंका ही विवरण मिलता है। इसके अतिरिक्त इस समयके साहित्यकार अपने आभयदाताओंकी स्तुति एवं दानशीलताका भी वर्णन करते थे। कालान्तरमें राजनीतिक उलट-फेरके कारणस्वरूप देशमें जब मुस्लिमरुद्धा स्थापित हो जाती है और मुसलमानोंकी सम्पत्ता एवं साहित्यका प्रभाव भी होने लगता है तथा हममें नञ्ही तलवार लेकर मुसलमान अपने धर्मकी संस्थापना करने लगते हैं, तब यवनोंकी संस्कृतिके प्रभाव एवं घोर अत्याचारोंके कारण दलित भारतीय जनता धर्मकी आड़में अपनी रक्षाकी आशा करने लगती है और खोया हुआ आत्मबल भगवान्के स्वरूपसे पुनः प्राप्त होने लगता है। परतन्त्रतासे उत्पन्न नैराश्यकी भावनाओंका निवर्जन करनेके लिए, साहित्यकार हिन्दू जनताको उत्पत्ती हुई धार्मिक माननाओंको पुनः स्थापित करनेके लिए अपनी रचनाओंके माध्यमसे प्रयत्न लगते हैं। इस समयकी साहित्यिक रचनाएँ धर्मप्रधान हो उठती हैं।

● यद्यपि ये धार्मिक भावनाएँ नयी नहीं थीं, किन्तु इस समय इनका प्रबल था।

देशमें वल्लभाचार्य, रामानुजाचार्य, नामदेव आदि सन्तोंका प्रादुर्भाव इसी समय होता है और साकार-निराकार, उपासना, वेदान्त, एकेश्वर, पूर्णब्रह्म, आत्मा-परमात्मा, देव-अद्वैत एवं हठयोग आदिका प्रचार खूब जोरों पर होने लगता है।

साहित्यमें इस समय प्रबन्धगीति, मुक्तक, खण्ड-काव्य, एवं महाकाव्य आदि ग्रन्थोंका निर्माण हुआ। इसमें राम-कृष्णके सगुण स्वरूपकी भावनाओंका प्रचार एवं संतमत—निर्गुण—निराकार स्वरूपकी उपासना-साधना आदिकी अभिकता पायी जाती है। इस समयके प्रतिनिधि कवि कबीर, जायसी, सूर, तुलसी एवं मीरा आदि हैं।

कबीर, सूर, एवं मीरा आदिकी रचनाएँ मुक्तक हैं एवं प्रबन्धात्मकता तो जायसी तथा तुलसीदासकी रचनाएँ 'पद्यावत' एवं 'रामचरित-मानस' में ही है। विचार किया जाय, तो कहा जा सकता है कि बीरपाषाणकाल हिन्दू संस्कृतिका युगान्तरकाल था। बादमें मुस्लिम अत्याचारोंके परभाव भक्तिकाल आता है, जिसमें हमारा काव्य साहित्य बहुत उन्नत और ग्रापक हो चला था। इसके बाद जब मुसलमानोंका असह्य राज्य देशमें स्थापित हो जाता है और हिन्दू-मुस्लिम दोनों संस्कृतियोंका आदान-प्रदान हो रहा था, तब मुसलमान सम्राटोंकी विलासिताका प्रभाव हमारे साहित्य पर भी पड़ता है। उस समयके कवि अपने आभयदाताओंको प्रसन्न करनेके लिए मनोदिनोद्धार ही काव्यकी रचना करते थे। नायक नायिका भेद सम्बन्धी कविताएँ लिखकर वे गृह्यारके अङ्गो-उपाङ्गो पर अपने विचार प्रकट किए, बादमें होनेवाले कवियोंने जब हमारे साहित्यकी भीतृद्धि मौलिक चिन्तकों द्वारा हो शक्ती थी, तब फान्स-साहित्यकी प्रचुरताको नियमों और रीतिमें बाँधनेका प्रयास किया गया। इसीकी रीतिकालके नामसे जाना जाता है। इस समयकी रचनाएँ राधा-कृष्णकी श्रोतमें भी गृह्यार, कामुकता एवं विलासिताके लान्छनसे दूषित हो उठती हैं। इसका कारण था—राधा-कृष्णके जिस कल्याणकारी प्रेमकी सृष्टि सूरने कायी, वैसे अपारिध्व प्रेमको अन्य कवि न अपना सके। इस युगके कवियोंकी कविताओंमें जीवनका वह सत्य नहीं है, जो भक्तकालीन अन्य कवियोंकी कविताओंमें पाया जाता है। इस समयके कवियोंने तो केवल गृह्यार-वर्णन ही

बढ़ा बना लिया था; ये साहित्यके निरन्तर सत्यको तो मूल हो गए थे। इस समयकी रचनायें अनुशासी, उन्मादी, उल्लेखी, रूढ़ी एवं उस समयके राजव्यवस्थाके विलास-वैभवकी अभिव्यक्तिके लिए हैं, जो तलवारोंकी खनखनाहटोंके स्थानपर विलासिताके मुकुटोंकी ध्वनियोंसे अनुरणित हैं।

ऐतिहासिकी समाप्ति तक मुस्लिम सल्तायोंकी जगह अंग्रेजोंकी सत्ता स्थापित हो चुकी थी और इसी समय लहलुलानवी, इयाजुल्लाही, सवा-मुसलाल और सरल मिश्र आदिके सहयोगसे हिन्दीमें अब एक दूसरे अग्र (गद्य-विद्या) की ओर झुकाव होता है। मुसलमानोंके बाद देशमें जो नई उचाई स्थापना होती है, उसके आरम्भिक कालमें हिन्दी-साहित्यकी प्रगति एक बार रुक-सी हो जाती है, क्योंकि शिक्षाका माध्यम अंग्रेजी-भाषा एवं उर्दू राजमाया बना दी गयी। कालान्तरमें राजा शिवप्रसादने हिन्दीको भी शिक्षा में स्थान दिलाया। इसके अनन्तर पुनः भारतेन्दुजीका उदय हमारे हिन्दी-साहित्यके लिए वरदान हुआ। इसके द्वारा हिन्दी साहित्यके अनेक अंगोंका पोषण हुआ। यद्यपि भारतेन्दुसे ही नाटक और अन्य क्षेत्रोंमें कार्य होने लगा था; किन्तु आचार्य महावीरप्रसाद द्विवेदीके समयसे हिन्दीमें नाटक, उपन्यास, कहानी एवं निबंधकी प्रगति भलीभाँति होने लगी। अब हिन्दीमें अनेक पत्र-पत्रिकाओंका भी जन्म होने लगा।

१९वीं शताब्दीके समाप्त होते-होते देशमें बँगला-काव्यका प्रभाव पड़ने लगता है। माइकेल, बिहारीलाल, हेमचंद्र और रवीन्द्रनाथ ठाकुरकी रचनाएँ हिन्दी-जगत् में प्रसार पाने लगीं। इनमेंसे रवीन्द्रकी कविता पर अंग्रेजी स्वच्छन्दवाद, उपनिषदोंके रहस्यवाद, बँगलाकी भावुकता एवं वैष्णव-भक्ति का प्रभाव था। आगे चलकर इनका प्रभाव हिन्दी कवितापर भी पड़ा। इस समय 'सरस्वती' में कीटस, शैली, बर्डसवर्थ, ब्लैक आदि अंग्रेजी रोमांटिक कवियोंकी रचनाओंके अनुवाद प्रकाशित होने लगे थे, जिसका प्रभाव अनुवादकों एवं इस समयके कवियों पर स्पष्ट रूपसे पड़ा।

इस समय अंग्रेजीकी उच्च कक्षाओंमें रोमांटिक-काव्य पढ़ाया जाने लगा था और हिन्दीके कवियोंसे इसका परिचय पहले ही हो चुका था, जो पंत द्वारा अंग्रेजी रोमांटिक काव्यका प्रभाव मुख्य रूपसे हिन्दीके कवियों पर पड़ा।

पन्त और निरालाजी, दोनों रवीन्द्रनाथ ठाकुरके काव्यसे प्रभावित हैं। निरालाजीके काव्यमें विवेकानन्दके अद्वैतभक्तिका भी प्रभाव दीखता है। प्रसादने रवीन्द्रनाथकी गीतांजलीसे प्रचुर मात्रामें प्रेरणा ली। आगे चलकर प्रसादजीने उर्दू काव्यकी व्यञ्जनाशैली और भावुकता, संस्कृत-मुक्तकों एवं आचार्योंकी रचनाओंसे निर्देश लेकर अपनी एक विशिष्ट काव्यशैलीका निर्माण किया।

इस समय (इन्दी-काव्यमें जो विशेष क्रान्ति हुई, इसमें रवीन्द्रनाथ ठाकुर एवं विवेकानन्दका योगदान काव्य, १९वीं शताब्दीके अंग्रेजी रोमांटिक कवियों के काव्य, जिन प्रधान साक्षात्कार शैली, उर्दू काव्यकी व्यञ्जनाशैली और भावुकता, प्रकृतिकी ओर स्वाभाविक एवं रहस्यात्मक आकर्षण, दयानिहास और उन्नतिपथोंके अध्ययनका प्रभाव, ऐतिहासिक प्रति प्रतिक्रिया (वाचना-मूलक स्थूल सौन्दर्यसे हटकर सूक्ष्म सौन्दर्यकी अभिव्यक्ति), व्यक्तिगत गुण गुण और बुद्धि-प्रसूत चिन्तन (व्यक्तिवाद) का प्रभाव, एवं रसात्मकता तथा अनुभूति पर बल (द्वितीययुगके काव्यके प्रति प्रतिक्रिया) के प्रभावने छायावादको बहुत बड़ी मात्रामें प्रेरणा दी।

ऐतिहासिक साहित्यका विषयक्षेत्र जो अत्यन्त संकुचित हो उठा था, आधुनिक युगमें वह पुनः अपना प्रसार पाने लगता है। वास्तवमें भारतेन्दु-जीने जीवन और साहित्यके दूटे हुए सम्बन्ध-रूपको फिरसे जोड़ दिया। जिससे परिणामस्वरूप उस समयके जीवनका आशा-निराशा, आवेग-उद्वेग एवं भ्रम-महर्ष साहित्यमें अपनी अभिव्यक्ति देने लगे। जिससे साहित्यके नवीन अंगोका विकास होने लगा और ऐतिहासिकी सुमारीमें आगे चलकर आधुनिक-साहित्यका आधुनिकयुग, नाटक, उपन्यास, कहानी, निबंध और आलोचनाके वातावरणोंसे भौतिकका प्रसार करने लगा। राजभट्टिके भार से देखाता हुआ राष्ट्रीयताका स्वर मार्ग देने लगा। तत्कालीन लेखकोंकी दृष्टि उस समयके समाजकी कुरीतियों एवं रुढ़ियों पर पड़ी जिसको जाति-शृङ्खलासे वैधा भारतीय सामाजिक संरचना हलने लगा था। समाजमें अब तक रही हुई शक्तियोंका उन्नाह एवं समस्याओंकी पुकार उनसे उठाने लगी। विधवा-बाल-वृद्ध-विवाह, अशुभोकी समस्या, विदेशियों द्वारा धनका शोषण और शोषण आदि विषय अब साहित्यमें स्थान पाने लगे।

स्वामी दयानन्द द्वारा प्रवर्तित आर्यसमाज-आन्दोलनने जिस प्रकार उस समयके समाजको प्रभावित किया, उसी प्रकार हिन्दीके साहित्यिकोंको भी विज्ञानकी विश्लेषणात्मक प्रवृत्तिके प्रसार एवं मुद्रणकलाके विकासके साथ साथ अब तकके पद्यप्रधान हिन्दी-साहित्यकी मात्रकताके साथ-साथ चिन्तन की भी वृद्धि हुई और गद्य भी हिन्दी साहित्यके एक महत्वपूर्ण अङ्गके रूपमें विकसित होने लगा। आचार्य द्विवेदी जैसे अभिभावककी छायामें लक्ष्मीबोली का साहित्य-कुमार उनकी विशुद्धवादिता एवं उन्वाद्यरूपिताके अनुकूल संस्कार ग्रहण करने लगा। 'भारत-भारती'की पुकार, 'शकुन्तला'की मनुहार एवं 'जयद्रथ बध'के उल्लाहके फूलोंकी अञ्जलि लेकर साहित्य-मन्दिरकी बाँधियों पर चढ़नेवाले गुप्तजीने उसके गलेमें जो प्रसाद-माला डाली, उससे वह और भी मग्न हो उठा। उसकी इतिहासात्मक जिज्ञासाएँ जग गईं। जीवनके शिष्टाचार एवं उच्चावचोंसे भी उसका परिचय हो चुका था, किन्तु फिर भी जीवनके अन्तस्फरोबरमें डुबकी लगाकर उसके मणि-मोतियोंको परखनेकी चमत्ता नहीं आ पाई थी। यही कार्य छायावाद द्वारा पूरा होना था।

इसमें कोई सन्देह नहीं कि द्विवेदीयुगीन-काव्य रीतिकालीन प्रवृत्तियों की प्रतिक्रियामें विकसित हुआ था। 'राधा-गोविन्द मुमिरन'के बहाने माधव-याचना एवं स्थूल गृंगारके विषयमें जो कुछ कहा गया, वह सबका सब किलो भी प्रकार स्वीकार्य नहीं। उसने भारतीय साहित्यकी दृष्टिको एकान्गी बना डाला। कवियोंकी दृष्टिमें कल्प-अकल्पका भेद ही मिट गया। गृंगारके इस महाप्रा-वनमें आकुल ब्याकुल हिन्दी-साहित्यके पथिकको आचार्य द्विवेदीने दूरसे जीवनके कूलर ला सजा दिया। किन्तु गृंगारके उस अनुचित बाहुल्यके विकृत द्विवेदीजीका प्रवास भी प्रतिक्रियाकी सीमाओंको छूने लगा। प्रेय और गृंगारकी आँर दृष्टि आते ही हिन्दीके साहित्यकार मयसे कौरने लगते थे। यही कारण था कि द्विवेदीयुगके साहित्यमें जीवनका भेदास प्रवृत्ति ही उभरा, प्रेय-रस उठना ही बर गया। मानवका बहिर्जगत को प्रौढ़ अभिरूपांक था रहा था, किन्तु अन्तर्जगतकी ध्वनियाँ उमड़-गुमड़कर भीतर ही बर जाती थीं। दूसरे शब्दोंमें जीवनका स्थूल तो वरमें प्रकाश था रहा था, किन्तु भीतर ही

आवर्जन स्फूर्जन करनेवाले उसके सूक्ष्मको वाष्पी नहीं मिल पा रही थी। छायावाद इसी स्थूलके प्रति सूक्ष्मका विद्रोह लेकर चला।

भारतीय-समाजकी यह वह स्थिति थी, जब प्रजातान्त्रिक भावनाएँ और व्यक्तिके महत्वको स्वीकार करनेवाली मान्यताएँ जड़ सामाजिक मर्यादाओंके विरुद्ध जन-जनके हृदयमें असन्तोष पैदा कर रही थीं। कथा-कहानियों एवं आदर्श चरित्रोंके साँचेमें अपनी प्रतिभाको ढालनेका अभ्यासी साहित्यकार अपने ही आत्माकी अभिव्यक्तिमुखी विद्रोहसे हिल उठा। विदेशी-पराधीनता एवं तत्कालीन भारतीय समाजके खोलले नियमोंकी निर्मम जड़ताने उनके हृदयमें व्यथाकी टीसें जगादी।

प्रसादजीके शब्दोंमें वेदनाके आधारपर स्वानुभूतिकी यही अभिव्यक्ति छायावादके नामसे अभिहित हुई। छायावादो कविने वस्तुओंके वास्तव सौन्दर्य की अपेक्षा उसके अन्तःको प्रधानता दी। छायावादकी इस विशेष प्रवृत्तिके कारण स्थूल साम्यकी अपेक्षा वस्तुओंके आन्तरिक साम्यको प्रधानता मिली और मूर्तके लिए अमूर्त एवं अमूर्तके लिए मूर्तका विधान किया गया। वस्तुकी स्वरूपता और उसके भीतरसे मोती झलकनेवाले उसके पानीकी भाँति झलमलानेवाले उसके अन्तःसौन्दर्य—दोनोंकी अभिव्यक्तिके कारण ही छायावादमें उस साक्ष्यिकता, व्यंजकता, प्रतीकात्मकता एवं उरचार-वक्रता



